

Lapsikäsitys Camilla Mickwitzin *Mimosa*-trilogiassa

Kati Seppälä

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuus

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2015

Tampereen yliopisto
Suomen kirjallisuus
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

SEPPÄLÄ, KATI: Lapsikäsitys Camilla Mickwitzin *Mimosa*-trilogiassa

Pro gradu -tutkielma, 121 s.
Toukokuu 2015

Tutkielmassani tarkastelen Camilla Mickwitzin *Mimosa*-trilogian rakentamaa lapsikäsitystä. Kohdeteokset ottavat kantaa aikuisten ja lasten väliseen suhteeseen, kasvamiseen ja aikuistumiseen, minkä vuoksi tutkimuskysymyksekseni nousee, millaista lapsikäsitystä *Mimosa*-trilogia rakentaa. Miten ja millainen käsitys lapsista ja lapsuudesta teoksissa rakentuu suhteessa aikuisiin, jotka nähdään lapsien vastakohtana? Tutkielmani teoreettisena perustana on kuvakirjan ja lastenkirjallisuuden tutkimus. Tutkin, millaisia piirteitä *Mimosa*-trilogian kuvallisessa ja sanallisessa kerronnassa liitetään lapsiin ja millaisia aikuisiin. Lähestyn tutkimuskysymystä kolmesta eri tulokulmasta: avaan lapsikäsitystä karnevaalin, henkilöhahmojen ja upotusrakenteiden kehyksissä.

Aikuisuus esitetään kohdeteoksissa vakavana roolina ja aikuisnormatiivisuutena eli oletuksina aikuisten valasta yleisenä normina. Aikuisten nähdään edustavan muuttumattomuutta, kielteisyyttä ja epäluuloisuutta vastakohtana lasten ennakkoluulottomuudelle, uteliaisuudelle, luovuudelle sekä kyvylle kyseenalaistaa ja muuttua. Karnevaalin nurinkääntö mahdollistaa valtasuhteiden ja roolien kumoamisen ja siten aikuisten ja lasten tasa-arvon sekä vastavuoroisen, avoimen kommunikaation.

Mimosan henkilöhahmo edustaa triksterin perinteeseen liittyvää narrihahmoa, joka on olemukseltaan määrittelemättömästi määritelty ja paradoksaali. Hänen hahmossaan yhdistyvät aikuisuus ja lapsuus, mikä osoittaa, ettei aikuisuutta ja lapsuutta tarvitse nähdä vastakohtaisina ja toisiaan poissulkevinä. Mimosan voi nähdä toimivan myös trilogian lapsikäsitksen ideologisena ja opetuksellisena välineenä.

Trilogian metafiktiiviset keinot sekä upotus- ja peilirakenteet kutsuvat lukijan mukaan rakentamaan ja peilaamaan omaa lapsikäsitystään suhteessa teosten esittämään lapsikäsitkseen. Erityisesti kohdeteoksissa korostuvat visuaaliset kuva kuvassa -rakenteet ja haastavat katseet, jotka vaativat lukijan reaktiota ja vastavuoroisuutta ja synnyttävät sekä teoksen sisäistä että teoksen ja lukijan välistä dialogia lapsikäsitksestä.

Mimosa-trilogia esittää, että aikuisten ja lasten erilliset maailmat on mahdollista yhdistää ideaaliksi yhteiseksi todellisuudeksi, mikäli aikuinen ei muodosta aikuisuudesta avointa ja vastavuoroista kommunikaatiota sulkevaa rajaa.

Avainsanat: lapsikäsitys, lastenkirjallisuus, kuvakirjan tutkimus, kaksoisyleisö, karnevaali, aikuisnormatiivisuus, henkilöhahmo, upotusrakenne

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohteiden esittely ja tutkimuskysymykset	1
1.2 Kuvakirja tutkimuskohteena	4
1.3 Lastenkirjallisuus ja kaksoisyleisö	8
1.4 Tarkoitettu yleisö ja lapsilukija	11
1.5 Lastenkirjallisuuden opetuksellisuus ja lapsikäsitys ideologiana	15
1.6 Tutkielman rakenne ja eteneminen	20
 2 AIKUISUUDEN KYSEENALAISTAVA KARNEVAALI	 24
2.1 Ankea aikuisuus ja vakava aikuisnormatiivisuus	24
2.2 Käänteentekevä karnevaali	34
2.3 Lasten ja aikuisten yhteinen todellisuus	50
 3 HENKILÖHAHMOJEN KAUTTA LUOTU LAPSİKÄSITYS	 55
3.1 Mimosan kehittyminen pien-isoksi noidaksi	55
3.2 Mimosan henkilöhahmon rakentuminen suhteessa lapsi- ja eläinhahmoihin	64
3.3 Mimosa vastakohtien välissä	72
3.4 Määrittelyjä pakeneva Mimosa	80
 4 UPOTUSRAKENTEET LAPSİKÄSITYKSEN PEILAAJINA	 88
4.1 Aikuisnormatiivinen satu vääristävänä peilinä	89
4.2 Sadun ja todellisuuden peilileikki	98
4.3 Visuaaliset upotukset sekä rajojen ja katseiden voima	106
 5 JOHTOPÄÄTÖKSET	 118
 LÄHTEET	 122

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohteiden esittely ja tutkimuskysymykset

Elämme yhteiskunnassa, jossa kaikki heijastuu lapseen. Ongelmia ei lakaista olemattomiin lapsen kysymyksiä vaientamalla. Uskon lapsen kykyyn selviytyä, ratkaista ongelmia ennakkoluulottomalla, tuoreella tavalla. Tavalla, josta me aikuisetkin voisimme ottaa oppia.

- Camilla Mickwitz, *Turun Sanomat* 15.10.1984

Yllä olevassa sitaatissa tiivistyy Mickwitzin lasta kunnioittava asenne. Lapsi on ennakkoluuloton, eikä hänen kykyjään tule arvioida. Lapselle ei tule yksisuuntaisesti puhua valikoiden niistä asioista, jotka aikuinen kokee lapsen kyvyille sopivaksi. Ikävistä tai vaikeista asioista vaikeneminen tai niiden piilotteleminen ei tee niitä lapselle näkymättömiksi. Vaikeat asiat ja ongelmat eivät häviä, vaikka niiden olemassaolon yrittäisi kieltää. Aikuisilla on monesti käsitys siitä, mikä on oikein ja järkevää, ovathan he saavuttaneet aikuisuuden. Mutta mitä aikuisuus sitten on: onko se vastakohtaista lapsuudelle tai lapsuudesta pois kasvamista? Mickwitzin näkemyksen mukaan lapsilla on kyky selviytyä, sillä heillä ei ole ennakkoluuloja tai jämähtäneitä ajatusmalleja. Heille ongelmat ovat ratkaistavissa uusien näkökulmien avulla. Tärkeää on vastavuoroinen kommunikointi eli että lapset ja aikuiset puhuvat keskenään. Lapsi ottaa oppia aikuisista kasvaakseen yhteiskunnan jäseneksi, mutta aikuinen voi yhtä lailla ottaa oppia lapsen ennakkoluulottomasta ja myönteisestä elämänasenteesta. Lapset ja aikuiset elävät yhdessä, mutta heidän maailmansa saattavat silti olla toisistaan erillään. Lasten ja aikuisten yhteisen ja vastavuoroisen todellisuuden rakentaminen edellyttää avointa ja vastavuoroista kommunikointia. Tämä ajatus näkyy selvästi Mickwitzin teoksissa, minkä vuoksi lähden työssäni tutkimaan tarkemmin niiden käsityksiä aikuisten ja lasten maailmoista.

Pro gradu -tutkielmani kohdeteoksiksi valitsin Camilla Mickwitzin kirjoittaman ja kuvittaman *Mimosa*-trilogian, joka oli hänen kolmas ja samalla viimeiseksi jäänyt kirjasarjansa. Siinä on myönteinen ja vapauttava elämännäkemyks, joka kyseenalaistaa konventionaalisia asenteita ja totuttuja toimintatapoja. Trilogian teemana voi nähdä aikuisten ja lasten erillisten maailmojen yhdistämisen yhteiseksi todellisuudeksi. Trilogia koostuu teoksista *Mimosa* (jatkossa *M*, 1983), *Mimosan synty-*

mäyö (jatkossa *MS*, 1985) ja *Mimosa ja täysikuufestivaali* (jatkossa *MJT*, 1987). Teokset ovat kaikki isokokoisia (n. 25cm x 25cm) kuvakirjoja, joissa vaihtelevat kokoaukeaman kuvat, kokosivun kuvat sekä valkopohjaiset yksittäisillä teksteillä varustetut kuvat. Kirjoissa ei ole sivunumerointia, mutta helpottaakseni tutkielmani kohdeteoksiin viittaamista olen laskenut kuvitteelliset sivunumerot, joihin analyysissani viittaan. Numerointi alkaa nimiölehden jälkeiseltä sivulta numerolla kaksi.

Trilogian ensimmäinen osa, *Mimosa*, sijoittuu lastenkotiin, jossa on kolme aikuista, kuusi lasta ja kissa. Aikuiset johtavat lastenkotia kurinalaisesti ja perinteitä noudattaen, mikä tekee lastenkodin arjen ankeaksi. Öisin aikuiset luopuvat säännöistä ja rooleistaan keskittyen iloisina suljettujen ovien takana lempipuuhiinsa: tanssimiseen, ruoanlaittoon ja kukkien hoitoon. Lapset tietävät tämän, sillä he hiipivät öisin talossa kissan perässä. Lapset ihmettelevät, miksi aikuiset käyttäytyvät öisin täysin päinvastoin kuin päivällä, jolloin he ovat vakavia ja ilottomia. Lastenkodin ilmapiiri muuttuu täysin, kun pääsiäisnoita jättää noitalapsensa Mimosan lastenkotiin hoitoon työmatkansa ajaksi. Aikuiset eivät usko noitiin, joten he eivät näe Mimosan tekemän taikojen toisin kuin lapset. Teos huipentuu Mimosan ja lasten järjestämään juhlaan täydenkuun aikaan, minkä seurauksena aikuiset päästävät irti lukkiutuneista rooleistaan ja elämä lastenkodissa muuttuu iloiseksi.

Mimosan syntymäyö sijoittuu Kyöpelinvuorelle ja se on jatkoa ensimmäiselle osalle. Teos kertoo Mimosan aikuistumisjuhlasta, jonka vieraiksi saapuu kolme aikuista sukulaisnoitaa. Kukin vieraista käyttäytyy itsekkäästi jättäen päivänsankarin huomiotta. Aikuisten juhliessa Mimosa tekee kaatoamistempun. Noidat etsivät huolestuneena Mimosaa, joka löytyy lopulta kotoa juhlimasta sukulaisnoitien kissojen kanssa. Hän esittelee oppimiaan isojen noitien taitoja, kuten näkymättömäksi muuttumista ja luudalla lentämistä. Sukulaisnoidat ymmärtävät käyttäytyneensä typerästi kohdellen Mimosaa kuin osaamatonta pientä lasta: ei tämä ollut karannut minnekään vaan suorittanut upean näkymättömyystaian. Lopuksi kaikki lähtevät yhdessä juhlimaan pääsiäistä suuren kokon luokse.

Trilogian päättää *Mimosa ja täysikuufestivaali*, jossa Mimosa auttaa Kyöpelinvuoren noitia ja Taikurinlaakson taikureita parantamaan keskinäistä kommunikaatiotaan ja toimimaan tasavertaisemmin yhdessä. Alkuasetelma on se, että taikurit ahertavat keksintöjensä parissa ja käyvät Kyöpelinvuorella ainoastaan rentoutumassa noitien hoidoissa ja nauttimassa Kyöpelinvuoren luonnonantimista. Taikurit puuhailevat salaisten keksintöjensä parissa, jotka tähtäävät kaikkeen parempaan kuin mitä luonnossa ja noitien puutarhoissa olisi tarjolla. Heidän salaisin unelmansa on oppia lentämään lintujen ja noitien tavoin. Mimosa järjestää Kyöpelinvuorella suuren täysikuufestivaalin, joka keskittyy noitien taitojen esittelemiseen, jolloin taikurit joutuvat myöntämään noitien kyvyt ja anta-

maan niille arvoa. Festivaalit vietetään ystävällisissä, jopa hempeissä tunnelmissa, ja juhlien tuloksena on taikurien ja noitien välinen harmoninen yhteiselo, jota symboloi Kyöpelinvuoren ja Taikurinlaakson välille rakennettava, taikureiden ja noitien maailmoja yhdistävä silta.

Camilla Mickwitz (1937–1989) oli 1970–1980-luvuilla tuottoisa lastenkuvakirjailija ja animaattori. Hänet tunnetaan parhaiten *Jason*- ja *Emilia*-kuvakirjasarjoista sekä animaatioistaan kuten *Pikku Kakkosen Varokaa heikkoja jäitä* -animaatiosta. Hänelle on myönnetty lukuisia palkintoja, mm. Rudolf Koivun palkinto koko tuotannosta vuonna 1984, mutta lukuisista tunnustuksistaan huolimatta Mickwitzin tuotantoa ei ole juurikaan tutkittu. Mainintoja tuotannosta löytyy erilaisista kokoelmateoksista, kuten *Pieni suuri maailma* ja *Suomen kirjallisuushistoria 3 – rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Lastenkirjallisuudentutkija Päivi Heikkilä-Halttunen esittelee Mickwitzin tuotantoa lyhyesti teoksessaan *Minttu, Jason ja Peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista* (2010), mutta yhtään tutkimusta koskien *Mimosa*-kirjoja ei löydy. Mickwitzin saamat lukuisat palkinnot ja tunnustukset antavat jo perustellusti aiheutta hänen teostensa tutkimukselle.

Lastenkirjakuvitus on eriytynyt itsenäiseksi ja kansainvälisesti arvostetuksi kuvitustaiteen alueeksi juuri 1980-luvulla, joka oli Mickwitzin tuotannon kulta-aikaa. Tähän osasyitä olivat ainakin lasta kunnioittava asenne ja ammattilypeys, joka ei sallinut tinkimistä laadusta. (Heikkilä-Halttunen 1999, 140.) 1980-luvulta lähtien on voitu puhua lasten- ja nuortenkirjallisuuden omasta estetiikasta, kun vielä 1960–70-luvuilla Suomessa oli havaittavissa uusvalituksellinen suuntaus, jossa lapsille ja nuorille tarjottiin oikeaoppista ja yhteiskuntakelpoisuutta edistävää kirjallisuutta (mt., 147). *Jason*-kirjasarja mainitaan usein esimerkkinä 1970-luvun uudentyylisistä lastenkirjoista, jotka keskittyivät seuraamaan lasten arkea. Päivi Heikkilä-Halttunen (2010, 50–53) kertoo *Jason*-kirjojen olleen käännteentekeviä suomalaisen lastenkirjallisuuden lapsikuvan kehityksessä, sillä niissä kuvattiin yksinhuoltajaäidin ja lapsen tavallista arkea, ja ne toimivat ikään kuin pienten lasten sosiaalistumisen oppaina. Hänen mukaansa *Jason*- ja *Emilia*-kirjojen voidaan nähdä Maikki Harjanteen *Minttu*-kirjojen lailla kuuluvan samaistumiskirjoihin, joissa lapset esitetään toimijoina erilaisissa sosiaalisissa ympyröissä. Kirjojen tarkoitus on opettaa tarvittavia elämäntaitoja aikuisuutta ja yhteiskunnassa elämistä varten. *Jason*- ja *Emilia* -kirjoissa keskeistä on ongelman tiedostaminen ja sen ratkaisu. Heikkilä-Halttunen kuvailee Mickwitzin osanneen jalostaa opettavaa lastenkirjallisuutta lapsilähtöiseen suuntaan nimenomaan lapsen ja aikuisen välisellä luontevalla kommunikoinnilla välttämällä liiallista moralisointia uusvalituksen hengessä (mt., 53). Realistiset *Jason*-kirjat ovat saaneet paljon tunnustusta ja niiden menestyksestä kertovat lukuisat uusintapainokset, kun taas esitystavaltaan fantasiaa käyttävä *Mimosa*-trilogia on jäänyt vähemmälle huomiolle huolimatta siitä, että sarjassa

yhtä lailla poistetaan esteistä ihmisten kanssakäymisessä ja opetetaan elämäntaitoja aikuisuutta varten.

Ulla Jaskari ja Riitta Kuivasmäki (1991, 10) ovat luonnehtineet *Mimosa*-trilogiaa temaattisesti koko Mickwitzin tuotannon avainsarjaksi, sillä siinä on heidän mukaansa selvästi nähtävissä tuotannon keskeinen teema, joka on lasten ja aikuisten maailmojen yhdistäminen yhteiseksi todellisuudeksi. Yhdyn Jaskarin ja Kuivasmäen näkemykseen, sillä *Mimosa*-trilogian jokaisessa osassa aluksi erillään olevat maailmat yhdistyvät karnevaalin jälkeen yhteiseksi ja paremmaksi maailmaksi, kun noitattyö Mimosa auttaa poistamaan kanssakäymistä hankaloittavat esteet. Mickwitz on esittänyt, että lastenkirjoissa tulisi puhua aikuistumisesta lasten kanssa (Siljamäki, 15.10.1984). Hänen tuotantonsa käsittelee ihmisten, erityisesti lasten ja aikuisten, välisiä suhteita sekä aikuistumista, joka on kasvuprosessi lapsuudesta aikuisuuteen. *Mimosa*-trilogia ottaa kantaa juuri aikuisten ja lasten väliseen suhteeseen, kasvamiseen ja aikuistumiseen, minkä vuoksi tutkimuskysymyksekseni nousee, millaista lapsikäsitystä Camilla Mickwitzin *Mimosa*-trilogia rakentaa. Miten ja millainen käsitys lapsista ja lapsuudesta teoksissa rakentuu suhteessa aikuisiin, jotka nähdään lapsien vastakohtana? Mikä erottaa lasten ja aikuisten maailmoja ja mikä niitä puolestaan yhdistää? Tutkielmani teoreettisena perustana on kuvakirjan ja lastenkirjallisuuden tutkimus. Tutkin, millaisia piirteitä *Mimosa*-trilogian kuvallisessa ja sanallisessa kerronnassa liitetään lapseen ja millaisia aikuisiin. Lähestyn tutkimuskysymystä kolmesta eri tulokulmasta: avaan lapsikäsitystä karnevaalin, Mimosan henkilöhahmon ja upotusrakenteiden kehyksissä.

1.2 Kuvakirja tutkimuskohteena

Kirjallisuudentutkija Kai Mikkonen (2005, 330) toteaa, että ”[k]uvakirjaksi käsitetään yleensä teos, jossa on paljon kuvia ja jossa kuvilla on laadullisesti ja sisällöllisesti tärkeä tehtävä”. Kuvakirjaksi voidaan helposti ajatella teos, jossa on kuva joka aukeamalla. Näin määriteltynä *Mimosa*-teokset ovat kuvakirjoja, sillä niissä on vähintään kokosivun kuva jokaisella aukeamalla ja lisäksi jollain kokoaukeaman kuvilla ei ole tekstiä lainkaan. Kuvakirjoja ovat jaotelleet kuvan ja tekstin välisten voimasuhteiden perusteella muun muassa kuvakirjatutkijat Ulla Rhedin (1992) sekä Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2001). Nikolajeva ja Scott (2001, 12) esittävät kuvan ja sanan suhteen jatkumona. Kohdeteokseni sijoittuisivat tulkintatavasta riippuen tälle jatkumolla täydentäviksi kuvakirjoiksi tai laajentavaksi tai tehostaviksi kuvakirjoiksi. Täydentävässä kuvakirjassa sana ja kuva täydentävät toistensa aukkoja, kun taas laajentavassa tai tehostavassa kuvakirjassa eri merkkikielet

joko tukevat toisiaan tai ovat toisistaan riippuvaisia. Rhedin (1992) puolestaan jakaa kuvakirjat eeppeihin, laajentaviin ja varsinaisiin kuvakirjoihin. Eeppiset kuvakirjat ovat lähinnä kuvitettuja kirjoja, joissa kuvitus myötäilee uskollisesti tekstiä. Laajentavat ja varsinaiset kuvakirjat ovat Rhedin mukaan kirjoittajan itsensä kuvittamia tai vähintäänkin tiiviissä yhteistyössä kuvittajan kanssa kirjoitettuja. Laajentava kuvakirja kertoo kuvien avulla jotain lisää, kun taas varsinaisessa kuvakirjassa teksti ja kuva toimivat niin tiiviisti yhdessä, että toista on hankala kuvitella ilman toista. (Ks. myös Laakso 2014, 319–320.) Rhedin kolmijako on hyvin yksinkertaistava, eikä kuvakirjojen jako ole selvärajainen. *Mimosa*-trilogia asettuu kuitenkin tähän kolmijakoon selkeästi varsinaisiin kuvakirjoihin, sillä ne ovat kirjoittajan itsensä kuvittamia ja lisäksi kuvat ja teksti on laadittu siten, että ne kertovat tiiviisti yhdessä tarinan.

Kohdeteokseni kertomukset eivät olisi samoja ilman kuvia: kuvan ja sanan yhteistyö ja vastavuoroisuus tekevät teoksista kuvakirjoja. *Mimosa*-trilogian määrittelemisen varsinaisiksi, täydentäviksi, laajentaviksi tai tehostaviksi kuvakirjoiksi on hyödyllistä sen ymmärtämiseksi, että tulkinta syntyy kuvien ja tekstin vuorovaikutuksena. Kuvat eivät siis ole alisteisia tekstile, eikä päinvastoin. Kristin Hallberg (1982, 165) määrittelee kuvakirjan ikonotekstiksi eli sanallisen ja kuvallisen merkkijärjestelmän vuorovaikutukseksi. Nämä semioottiset merkkijärjestelmät ovat luonteeltaan erilaisia: sanallinen perustuu konventioon, kun taas kuvallinen perustuu ikoniseen. Tulkinta syntyy kuvan ja sanan vuorovaikutteisessa suhteessa, ei erillään tulkittuina. Kyseessä on hermeneuttinen tekstikäsitte. Tutkiessani kuvakirjoja ikonotekstinä tulkinassa on tavoitteena ottaa huomioon kuvan ja tekstin yhdessä ja vastavuoroisesti tuottama merkitys. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kuvan ja tekstin kerronnallisia elementtejä ei olisi mahdollista tarkastella myös erikseen tai siten, että ajoittain toinen voi olla toista suuremmassa osassa. Kuvaa ja sanaa ei lopultakaan käytännössä pysty tarkastelemaan samanaikaisesti (Happonen 2007, 26), joten ajoittain toinen voi olla toista suuremmassa osassa. Kuitenkin tutkielmani analyysi perustuu näiden yhdessä tuottamaan kokonaistulkintaan. Kääntäjä ja lastenkirjallisuuden tutkija Riitta Oittinen (2004, 41) on kuvannut osuvasti kuvan ja sanan suhdetta kaiuksi, jolloin merkitys syntyy sanotun ja kuvatun vastaamisena toinen toisilleen synnyttäen keskinäisen dialogin.

Kuvittajan keinoja tutkinut Joseph Schwarcz (1982, 11) käyttää kuvakirjan yhteydessä termiä verbaalis-visuaalinen kerronta, jossa kuvan ja sanan välillä ei ole hierarkiaa, mutta niiden väliset vuorovaikutukset voivat vaihdella yhden teoksen sisällä. Schwarcz, kuten Hallbergkaan, ei siis näe olennaiseksi erottaa kuvakirjaa ja kuvitettua kirjaa toisistaan, sillä ne kuitenkin yhdistelevät eri esitysmuotoja. Schwarcz (mt., 14–18) erottelee sanojen ja kuvien yhteistyön muotoja yksityiskohtaisesti

yhdenmukaisuuksiin ja poikkeamiin, jotka hän luokittelee pääkategorioiksi. Yhdenmukaisuuksia ovat yksityiskohtaistaminen, reduktio, tarkennus, vahvistaminen, laajentaminen, täydentäminen, ja vuorottelu. Poikkeaman muotoja ovat vuorostaan vastustaminen, vieraannuttaminen sekä vastakohtaisuus. Tarkastelen, miten ja millaista kuvaa lapsista sanat ja kuvat yhdessä verbaalis-visuaalisena kerrontana *Mimosa*-trilogiassa rakentavat sekä millaisia merkityksiä yhdenmukaisuudet ja poikkeavuudet luovat tulkinnan kannalta. Kuvakirjojen analysointi vaatii sanallisen ja kuvallisen merkikielensä vuoksi omanlaisensa menetelmät. Lastenkirjallisuuden tutkija Mirja Kokko hyödyntää laajaa joukkoa erilaisia työkaluja kuvakirjan kerronnan analyysissä ja tulkinnassa väitöskirjassaan *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa* (2012). Tutkimus on tärkeä lähde tutkielmalleni. Hyödynnän Kokon soveltamia menetelmiä tutkielmassani niiltä osin kuin ne osoittautuvat tutkimuskysymysteni kannalta oleellisiksi.

Kuvakirjan kuvien kerronnan tutkiminen vaatii selvennystä siihen, miten kuvista hahmotetaan kerrontaa. Olennaista kuvien analysoinnissa on ainakin kuvien näkökulma, joiden tarkastelussa nojaan Kai Mikkosen esittelemään sarjakuvien fokalisaatioon artikkelissaan ”Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia – Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio” (2010). Mikkonen esittelee erilaisia narratologisia fokalisaation määritelmiä niin Gerald Genetteltä, Mieke Balilta kuin Monika Fludernikiltakin. Hän hylkää Genetten määritelmän fokalisaatiosta, koska se nojaa kuvakirjojen kannalta toimimattomaan ”kuka näkee” ja ”kuka kertoo” jakoon. Mieke Bal määrittelee fokalisaation puolestaan toimivammin näkökulman ja havaitun asian väliseksi suhteeksi. (Mt. 305–306.) Visuaalisessa kerronnassa puheen ja näyttämisen ero on konkreettisempi ja mahdollisuuksien skaala on laajempi persoonattomien ja henkilöön sidotun näkökulman yhdistelmissä. Kuvakirja kertoo sanoin ja kuvin ja näyttää maailman kuvissa, jolloin jako kertomiseen ja näkemiseen vaatii muokkausta. Ikonotekstinen tarkastelu vaatii jälleen kuvan ja sanan yhteistyötä eli kertomuksen ymmärtämiseksi ei ole tärkeää tehdä eroa sen välille, kuka puhuu tai kuka näkee. (Mt. 308.) Kuvissa on aina fyysisesti määrätty näkökulma niiden kuvaamaan tilaan, jota kuva ohjaa katsomaan jostain havaintopisteestä, joka on kuin kuvan sisäinen perspektiivi (mt., 310).

Mikkonen rajaa käyttämänsä fokalisaation käsitteen kattamaan havaintoa koskevan tiedon puhtaasti aistimillisessa merkityksessä, jolloin fokalisaatio on kertomuksen välittämää tietoa kuvan fyysisestä ja tilallisesta havaintopisteestä ja sen aistihavainnollisesta luonteesta. ”Käytännössä tämä tarkoittaa tietoa katsomisen paikasta ja suunnasta sekä kuvassa nähdyn fokalisoitun asemasta tilassa ja ajassa. Fokalisoija on se joku tai jokin, jonka kautta asioita havaitaan, fokalisoitu taas havainnon kohde.”

(Mikkonen 2010, 304.) Käytän tutkielmassani fokalisaation, fokalisoijan ja fokalisoidun käsitteitä Mikkosen määrittämällä tavalla. Ne auttavat hahmottamaan kuvien näkökulman kautta kuvien kerrontaa.

Mirja Kokko on väitöskirjassaan hyödyntänyt kuvien tulkitsemiseen Kai Mikkosen (2010, 321–322), Manfred Jahnin ajatusten pohjalta, laatimaa jaottelua elokuvan ja sarjakuvan tärkeimmistä keinoista subjektivoida näkökulma. Käytän Kokon hyväksi todentamaa analyysimenetelmää kohde-teosteni näkökulmien tulkintaan. ”Jahnin jaottelu on seuraava: 1) näkökulmakuva tai -otos (*point of viewshot*), 2) katsekuva tai -otos (*gaze shot*), 3) kahden kuvan sarja, joka yhdistää katsomisen ja katsotun asian (*eye-line shot*), 4) kuvakulma päin, olkapään tai selän takaa (*over-the-shoulder shot*) sekä 5) reaktiokuva (*reaction shot*), joka näyttää henkilön reaktion johonkin, mitä tämä on juuri katsonut.” (Kokko 2012, 188.) Erilaiset kuvan tulkinnan tekniikat ja keinot muodostavat monipuolisen skaalan epäsuoria näkökulmia, jotka sijoittuvat selkeästi subjektiivisten ja toisaalta persoonattomien näkökulmien välille. Pyrin osoittamaan kuvien tarjoamia vihjeitä siitä, kenen näkökulmasta tilanteita tarkastellaan, eli katsotaanko ja siten tulkitaan kuvien tilanteita esimerkiksi aikuisten vai lasten näkökulmasta, ja mitä tarjottu näkökulma mahdollisesti paljastaa teoksen lapsikäsitteistä.

Kuvakirjaa tulkittaessa on myös hyvä tiedostaa, että lapset ja aikuiset lukevat kuvakirjoja eri tavalla. Lukutaitoiset lapset voivat lukea kirjaa yksin, mutta usein pienet, lukutaidottomat lapset ”lukevat” kuvakirjaa aikuisen kanssa, jolloin aikuinen lukee kirjaa ääneen lasten katsellessa samalla kuvia. Lapset voivat nauttia kuvien sisällöstä vaikka eivät osaisi vielä lukea, jolloin he keskittyvät pelkästään kuvien katsomiseen ja niiden ”lukemiseen”. Lapset ja aikuiset katsovat myös kuvia eri tavalla. Kyse ei ole kuitenkaan siitä, että aikuiset ”lukevat” tai tulkitsevat kuvia lasta paremmin. Perry Nodelmanin (2005, 130) mukaan lapsilla on erityinen tapa katsoa kuvia ikään kuin aikuisia viattomammin siksi, että heiltä puuttuu aikuisen kokemus ja esitieto maailmasta. Lapset katsovat kuvia ”puhtaasti”, ilman ennakkokäsityksiä. Lisäksi Nodelman huomauttaa, että lapset kiinnittävät näkemänsä kuvan eri elementteihin tai osiin yhtä paljon huomiota. Kuvan osat ovat siis tasavertaisia, jolloin vasta verbaalinen kerronta ohjaa tulkitsemaan jotkin kuvat elementit toisia keskeisimmiksi. Kyse on myös kuvien lukemisen konventioiden hallitsemisesta, josta aikuisella todennäköisemmin on lasta enemmän kokemusta. (Mt., 132.) Vaikka en tutkielmassani olekaan kiinnostunut aktuaalisista lukijoista ja heidän tavastaan katsoa tai tulkita kuvia, Nodelmanin huomiot korostavat kuvien tulkitsemisen moninaisuutta ja huomioivat sen, että lastenkirjoilla on kaksi erilaista lukijaa, aikuinen ja lapsi.

1.3 Lastenkirjallisuus ja kaksoisyleisö

Olen jo todennut *Mimosa*-teokset kuvakirjoiksi, mutta ne ovat myös lastenkirjoja. Lastenkirjallisuuden määrittely on hankalaa, mikä näkyy useiden teoreetikkojen pitkään jatkuneena keskusteluna aiheesta. Mielenkiintoista lastenkirjallisuudesta tekee se, että todellisten lukijoiden on helppo erottaa lastenkirjallisuus aikuistenkirjallisuudesta, mutta käsitteen määrittelemineen on vaikeaa. Kaikkia lastenkirjallisuudeksi luokiteltavia teoksia ei voida niputtaa esimerkiksi aihepiirin tai laajuuden perusteella lastenkirjallisuudeksi tai määritellä sen perusteella, mitä lapset lukevat. Lastenkirjallisuus on käsitteenä vaikea, sillä siinä genre määritellään lukijoidensa mukaan. Perry Nodelmanin (2008, 3) mukaan lastenkirjallisuudessa on kyse intentionaalisen yleisösuhteen rakentamisesta, toisin sanoen kirjallisuudesta, jota aikuiset pyrkivät suuntaamaan tarkoitettulle yleisölle (*intended audience*) eli lapsille. Karin Lesnik-Oberstein (1999) esittää perustellusti, että voidakseen nimetä jonkin lastenkirjallisuudeksi, tulisi tutkijoiden pystyä määrittelemään myös aikuisten- tai yleinen kirjallisuus. Lisäksi lastenkirjallisuuden käsitteen määrittely vaatii antamaan määritelmän termeille kirjallisuus, lapsi ja lapsuus. Lesnik-Oberstein (1999, 26) huomioi, miten ongelmallista lastenkirjallisuuden määrittelystä saattaa tulla silloin, kun lapsuudesta ja kirjallisuudesta oletetaan itsenäiset tarkat määritelmät, jotka sitten koetetaan sovittaa yhteen. Monesti tämä muodostaa keskustelun lasten tarpeista ja pedagogisuudesta sekä siitä, mikä on lapsille sopivaa tai hyvää kirjallisuutta, mikä johtaa helposti tekstintutkimuksen kannalta epäoleelliseen kahtiajakoon siitä, onko lastenkirjallisuus taidetta vai pedagogiikkaa. Lesnik-Obersteinin huomioon nojaten haluan todeta, että vaikka käsitän lastenkirjallisuuden lapsille tarkoitetuksi ja tuotetuksi kirjallisuudeksi, en tutkielmassani tee jakoa opetuksellisuuteen ja taiteeseen, enkä liioin arvota kohdeteoksiani. Camilla Mickwitz on tehnyt kuvakirjansa lapsille ja ne on luokiteltu esimerkiksi kirjastossa ja kirjakaupoissa lastenkirjoiksi, jolloin voin perustellusti nimittää *Mimosa*-trilogiaa lastenkirjoiksi. Koska ymmärrän lastenkirjallisuuden määrittävän nimenomaan tekijän tarkoittaman yleisön eli lasten kautta ja tutkimuskysymykseni rakentuu lapsikäsitteen ympärille, avaan seuraavaksi lapsen määritelmää.

Lastenkirjallisuudeksi käsitän lapsille kirjoitetut ja tuotetut tekstit, jolloin kaikkea lastenkirjallisuutta yhdistävä tekijä on niiden tarkoitettu yleisö eli lapsi. Koska lapsikäsite rakentuu tutkielmassani teoksista käsin, enkä ole kiinnostunut aktuaalisista lukijoista ja empiirisestä kirjallisuudentutkimuksesta, ei lapsen biologinen määritelmä ole tässä tutkielmassa olennaista. Kirjallisuudentutkimuksen kannalta lapsuutta ei ole tarpeellista käsittää psykologisesti ja/tai biologisesti määriteltynä ajanjaksona. Lapsella en siis tarkoita mitään objektia, tieteellistä entiteettiä tai fyysistä alle 18-vuotiasta lukevaa ihmistä vaan lapsi tulee mielestäni ymmärtää konstruktiona, joka on abstrahoitavissa teok-

sen kuvista ja tekstistä. Karin Lesnik-Obersteinin (1999, 16) mukaan lastenkirjallisuudessa lapset ovat konstituoitu erityisestä lasten ideasta, joka ei välttämättä liity muihin, esimerkiksi psykologisiin, kasvatustieteellisiin tai historiallisiin määritelmiin lapsista. Lapsen määritelmä on lisäksi vaihdellut eri aikoina ja eri kulttuureissa, jolloin Lesnik-Oberstein viittaa Philippe Ariésin näkemykseen perheestä ja lapsuudesta ideoina, jotka toimivat kulttuurisissa ja sosiaalisissa kehyksissä muuttuvien sosiaalisten, moraalisten ja eettisten arvojen sekä motiivien kantajina. Lapsi voidaan nähdä siis tietyn kulttuurin, aikakauden ja poliittisen ideologian rakentamana identiteettinä (Lesnik-Oberstein 1998, 2) tai konstruktiona, parempaa termiä käyttäkseni. Yhteiskunnassa on siis jokin kulttuuriin ja aikakauteen sidottu käsitys lapsesta ja lapsuudesta, mikä on nimenomaan Philippe Ariésin tunnetun teoksen *Centuries of Childhood* (1960) perusajatus: lapsuus on sosiaalisesti rakennettu ja siksi aina sidottu tiettyyn historian aikakauteen. Lapsuus tarjoaakin tulkinnallisen kehyksen ihmisen elämän varhaisvuosien ymmärtämiseksi. (Lesnik-Oberstein 1998, 2.) Tämä taas herättää kysymyksiä siitä, millaisesta lapsen käsityksestä minkäkin teoksen yhteydessä puhutaan, kun lapsen konstruktio on sidoksissa yhteiskunnan kulloisenakin ajankohtana ymmärtämään käsitykseen lapsesta. Näihin kysymyksiin tulee lastenkirjallisuuden tekstianalyttisessä tutkimuksessa hakea vastausta itse teoksesta, eli analysoida tekstistä luettavissa oleva ja puhuteltu sekä kuvissa kuvattu lapsen konstruktio. Tutkinkin, millaista lapsen ja lapsuuden kuvaa *Mimosa*-trilogia verbaalis-visuaalisesti luo.

Philippe Ariésin (1960/1962, 38) mukaan toiseus varjostaa modernia käsitystä lapsuudesta, koska lasten maailma erotetaan aikuisten maailmasta. Lapsi on nähdäkseni ennen kaikkea ei-aikuinen tai Toinen suhteessa aikuiseen. Määritelmäni lapsesta sisältää myös nuoret, sillä vaikka he ovat ikään kuin lapsuuden ja aikuisuuden rajalla, he määrittyvät kuitenkin vielä ei-aikuisiksi. Lisäksi ymmärrän Torben Weinreichin ja Perry Nodelmanin tavoin lastenkirjallisuuden toimivan kattokäsitteenä kaikelle nuorelle yleisölle kohdistetulle kirjallisuudelle, jolloin kaikenikäiset lapset ei-aikuisina kuuluvat tarkoitetun yleisön määritelmään. Lapsuus toiseutena aikuisuuteen ja lasten määrittely aikuisuuden negaationa ovat keskeisiä tutkielmassani, sillä käsitys lapsesta rakentuu vastakohtaisessa suhteessa aikuiseen. Aikuinen on jotain, mitä lapsi ei ole ja päinvastoin.

Lastenkirjallisuuden tutkija Barbara Wall ymmärtää Perry Nodelmanin tavoin lastenkirjallisuudeksi lapsille kirjoitetut ja tuotetut teokset. Wallin (1991, 2) mukaan teos on tarkoitettu lapsille, jos se on heitä varten kirjoitettu. Toki teokset voivat olla myös aikuisille sopivia tai heitä kiinnostavia, mutta keskeistä on tarinoiden tarkoituksellinen suuntaaminen lapsille. Lastenkirja terminä ei siis vaadi aikuisyleisön poissulkemista lukijakunnasta, ja itse asiassa Wall myös huomioi aikuisyleisön lastenkirjallisuuden puhuttelun omassa teoriassaan. Wallin (mt., 35) mukaan lastenkirjoissa aikuinen

on aina läsnä, mikä konkretisoituu kerronnassa kolmella eri tavalla tai tasolla. Kun kirjoitetaan vain lapsiyleisölle ottamatta aikuisia huomioon, on kyse yksinkertaisesta puhuttelusta (*single address*), jossa puhuttelun tapa rakennetaan käyttämällä ystävällisesti ja vakavasti puhuvaa aikuiskertojaa. Monesti kirjan hahmojen kuvaileminen keskittyy pikemminkin siihen, mitä hahmot sanovat ja tekevät kuin tunteiden ja ajatusten kuvailemiseen. (Mt., 30–31.) Kaksinkertaisella puhuttelulla (*double address*) tekijä osoittaa joko avoimesti tai piilotetusti teoksen lapselle ja samalla aikuiselle. Kertoja voi vaikka naurattaa aikuislukijaa vitseillä, joiden hauskuus perustuu esimerkiksi kaksimielisyydelle tai intertekstuaalisuudelle, jota lapsilukija ei ymmärrä. (Mt., 35.) Tällöin voidaan puhua tekijän aikuislukijoille suunnatuista silmäniskuista, joita lapsi ei ymmärrä (mt., 21). Kaksoispuhuttelussa (*dual address*) tekijä puhuttelee lapsilukijaa ja aikuislukijaa samanaikaisesti sulkematta lapsilukijaa ymmärryksen ulkopuolelle. Kaksoispuhuttelussa kertoja käyttää vakavaa ja luottamuksellista sävyä, mutta kirjoittaa niin kiinnostavasti ja syvällisesti, että teksti kiinnostaa lapsilukijoiden lisäksi aikuisia (mt., 35).

Wallin kolmijako on hyvä apukeino kaksoisyleisön ymmärtämiseksi, mutta se on hyvin pelkistävä malli ja sisältää useampiakin ongelmakohtia. Puhuttelun tasojen erot eivät ole selviä, ja harvoin teokset sijoittuvat kokonaan yhteen kategoriaan vaan puhuttelun tasot vaihtelevat teoksen sisällä. Esimerkiksi yksinkertainen puhuttelu voi vaikuttaa siltä, että kertoja kuvaa vain lapsiyleisölle hahmoa tekemässä tai sanomassa jotain, mutta implisiittinen aikuis- ja lapsilukija voivat silti luoda tilanteesta aivan erilaisen merkityksen, jolloin on kyseenalaista, käyttääkö kertoja sittenkin kaksinkertaista puhuttelua. Wall (1991, 35) itse arvottaa puhuttelun tasot, minkä näen tarpeettomana. Hän pitää kaksoispuhuttelua parhaimpana, sillä siinä hän näkee kirjailijan motiivina olevan ylpeys luomistyöstään tai sitoutumisesta tiettyyn ideaan. Motiivina ei silloin ole kaksoisyleisön puhuttelu tai aikuisten viihdyttäminen. Ongelmallista tässä on teorian sitominen vahvasti tekijän intentioihin, eikä itse tekstiin ja siihen sisältyvään kertojan käyttämään puhuttelun tapaan. Wall ei tee täysin selvää eroa tekijän ja kertojan välillä, minkä vuoksi teoria on osin ontuva. Hyödylliseksi teorian koen eniten käsitteiden osalta. Tutkielmassani kaksoisyleisön käsitteellä viitataan lastenkirjallisuuden sisältämään kahteen erilaiseen lukijaposition eli aikuis- ja lapsilukijaan. Kaksoispuhuttelun käsitettä käytän yleisesti ottaen tutkielmassani lastenkirjallisuudentutkija Maria Laakson (2014, 46) tavoin kattamaan Wallin käsitteistä sekä kaksinkertaisen että kaksoispuhuttelun tekemättä eroa niiden välille käsitteiden rajojen hämäryyden vuoksi. Tarkoittaessani kaksoispuhuttelua Wallin tarkoittamalla tavalla mainitsen siitä erikseen.

Maria Nikolajevan (2002, 4–5) mukaan lastenkirjoissa narratiivinen agentti eli kertoja on aikuinen, kun taas lapsi on protagonisti. Tätä asetelmaa voidaan hänen mukaansa yrittää kiertää tai ”huijata” muutamalla strategialla. Aikuiskertojan ääni voi adoptoida lapsen tason ja teeskennellä olevansa lapsi, jolloin tuloksena on usein luonnoton sävy, jota hän vertaa Wallin yksinkertaiseen puhutte- luun. Kertoja voi myös tuomita lapsen ylemmästä asemastaan ja kommunikoida implisiittisen ai- kuislukijan kanssa, mikä vastaisi Wallin kaksinkertaista puhuttelua. Ristiinkirjoittamisen (*cross- write*) Nikolajeva ymmärtää tasavertaiseksi puhutteluksi tai Wallin termein kaksoispuhutteluksi, jonka avulla kertojan on mahdollista jakaa lapsen näkökulma menettämättä aikuisen auktoriteettiaan ja kokemusta. Tämän vaikutelman luomiseen käytetään Nikolajevan mukaan yleensä sisäistä fokali- saatiota. Tutkielmani kuluessa tarkastelen kohdeteosten kertojan tapaa puhua ja sitä, millaista ai- kuiskäsitystä kertojan puhuttelun tapa implikoi. Hypoteesini on, että teoksissa käytetään ristiinkir- joittamista ja tasavertaista kaksoispuhuttelua, mikä näkyy paitsi kertojan puhuttelussa myös kuvalli- sessa ilmaisussa tai kerronnassa.

Määritelmäni lastenkirjallisuudesta pohjaa käsitykseen teosten tarkoitettuun yleisöön eli lapsiluki- joihin. Lastenkirjallisuus olettaa ja tuottaa itselleen lapsilukijan. Lastenkirjallisuudella on silti aina kaksi yleisöä, sillä lastenkirjallisuus on aikuisten kirjoittamaa ja tuottamaa, vaikka se on tarkoituk- sellisesti suunnattu lapsille. Puhuessani yleisöstä ja lukijoista olen vaarassa tulla väärinymmärretyk- si, mikäli en selvästi määrittele, mitä kyseisillä käsitteillä tarkoitan ja mille kerronnalliselle tasolle ne viittaavat. Seuraavassa alaluvussa selvitän paitsi oman käsitykseni edellä mainituista käsitteistä, myös ymmärrykseni todellisen lukijan ja tekstin välisestä suhteesta merkityksen rakentamisessa.

1.4 Tarkoitettu yleisö ja lapsilukija

Hyvänä teoreettisena lähtökohtana yleisöjen tarkasteluun toimii James Phelanin (2007, 4) retorinen tarkastelutapa, jonka Maria Laakso (2014, 43) on suomentanut seuraavasti:

”[T]ekijät suunnittelevat tekstit tarkoituksenaan vaikuttaa lukijoihin tietyllä tavalla. Tämä vaikuttaminen toteutuu sanojen, tekniikoiden, rakenteiden, muotojen ja tekstin dialogisten suhteiden kautta sekä myös niiden genrejen ja konventioiden kautta, joita lukijat käyttävät tekstien ymmärtämiseen.”

Voidakseni tulkita, mitä tekstin avulla pyritään sanomaan lapsista ja aikuisista, minun tulee tarkas- tella tekstin vaikuttamisen keinoja ja rakenteita. Tulkinnessa on kyse myös omasta dialogisesta suh-

teestani tekstiin lukijana. Analysoin ja tulkitseen kirjallisen kompetenssini avulla, mitä ja miten kuvissa ja tekstissä ilmaistaan. Vaikuttaminen ei siis ole yksin tekstin elementti vaan siihen kuuluu myös lukijan ymmärrys kirjallisuuden genreistä ja konventioista, toisin sanoen lukijan kirjallinen kompetenssi. Kirjailijat eivät voi kuitenkaan vaikuttaa teostensa lukijoiden kompetenssiin, vaan he voivat ainoastaan vaikuttaa tekstin avulla. Valitessaan tekstuaalisen vaikuttamisen keinoja tekijä rakentaa lukijastaan tietynlaisen konstruktion, kuvitellun lukijan eli lukijaposition. Tarkoituksenani on abstrahoida kohdeteoksista näitä lukijapositioneja hahmottaessani tekijän tarkoittamia yleisöjä, joita lastenkirjallisuuden kaksoisyleisön mukaan on kaksi eli tarkoitettu lapsi- ja aikuisyleisö.

Lastenkirjallisuudessa on mahdollista konstruoida tekstistä kaksi erilaista lukijapositionia eli lapsilukija ja aikuislukija. Ymmärrän lukijapositioneja olevan yhden sijasta kaksi sen vuoksi, että aikuisilla ja lapsilla on erilainen ymmärrys ja kokemus paitsi kirjallisuudesta myös koko maailmasta. Tutkielmassani käytän termejä aikuislukija ja lapsilukija viittaamaan tekstin tarjoamiin lukijapositioneihin, en siis fyysisiin todellisiin lukijoihin. Ero lapsi- ja aikuislukijoiden välillä rakentuu näiden lukijapositionien oletuksista, jotka perustuvat käsitykseeni lapsesta ei-aikuisena sekä lapsen ja aikuisen kirjallisen kompetenssin erosta. Lastenkirjallisuuden tutkija Torben Weinreich (2000, 81 – 84) jaottelee kirjallisen kompetenssin viiteen muotoon: lukemisen kompetenssi tarkoittaa lukutaitoa puhtaasti teknisellä tasolla, konventioiden kompetenssi on lukijan tietämystä lukemisen konventioista, ensyklopedinen kompetenssi tarkoittaa lukijan tietoja maailmasta yleensä, intertekstuaalinen kompetenssi viittaa lukijan tietoihin genreistä ja muista teksteistä ja retorinen kompetenssi taas lukijan tietoihin kirjallisuuden retorisista keinoista, kuten ironiasta.

Vaikka lapsilukija onkin tekstistä abstrahoitava konstruktio, vaatii lukijaposition jonkinlaisen määrittelyn, sillä eri-ikäisillä lapsilla on erilainen kirjallinen kompetenssi. Iän määrittelyn ongelmallisuuteen ratkaisuksi voisi ajatella janaa, jolle eri-ikäiset lukijat asemoivat itsensä. Esimerkiksi Maria Laakso (2014, 48) on hyödyntänyt tätä ajattelumallia lukijapositioneista janaana. Hän korostaa, että kaksoisyleisöä ajatellessa lapsi- ja aikuislukija voidaan ymmärtää keskimääräisinä pisteinä janaalla, jolle eri-ikäiset lukijat voivat itsensä asemoida. Kyseessä on kuitenkin teoreettinen apuväline, jolloin lukijapositionit tulee aina pitää erillään todellisista lukijoista. Käsitykseni tekijän tarkoittamista yleisöistä eli kompetenssiltaan erilaisista lapsi- ja aikuislukijoista ovat teoreettisia apukeinoja tekstianalyttisessä tulkinnassa. Rakennan tulkintani lapsi- ja aikuislukijoista tekstin ja kuvien tarjoamien vihjeiden ja kirjallisen kompetenssin käsitteen avulla. Puhuessani tutkielmassani lapsi- ja aikuislukijasta kahtena erillisenä lukijapositiona en tarkoita tietynikäisiksi määriteltyjä vaan kompetenssiltaan erilaisia lukijakonstruktoja.

Kohdeteoksistani on muodostettavissa kaksi tekstin tarkoittamaa yleisöä eli lukijapositionia, jotka ovat abstrahoitavissa tekstissä. Ne ovat hypoteettisia konstruktioita, jotka määrittyvät oletettujen lukijoiden kirjallisen kompetenssin eroille. Kyse on siis tarkoitetusta lapsi- ja aikuislukijasta. Tarkoitettun lapsilukijan määritelmää ovat käyttäneet tutkimuksissaan myös Mirja Kokko (2012, 27–28) ja Maria Laakso (2014, 49–50). Määritelmä perustuu Peter Rabinowitzin (1987, 20–21, 95) käsitteeseen tekijän tarkoittamasta yleisöstä (*authorial audience*), joka muodostaa kerronnallisen yleisön (*narrative audience*) sekä fyysisten lukijoiden (*actual audience*) käsitteiden kanssa yleisöjen kolmijaon. Tekijän tarkoittama yleisö on lukijakonstruktio, jonka näen Laakson (2014, 50) tavoin lukutapana, joka asettaa tiettyjä ehtoja lukijalleen tullakseen ymmärretyksi. Koska lapsella on erilainen kirjallinen kompetenssi kuin aikuisella, on kaksoispuhuttelevalla tekstillä myös erilaisia vaateita eritasoisille lukijoille tekstin ymmärretyksi tulemisesta. Lisäksi yhdyn Laakson (mt., 51) näkemykseen siitä, ettei onnistunut lukukokemus vaadi teoksen täydellistä ymmärtämistä tai tiettyä yhdenlaista tapaa ymmärtää teosta, sillä eritasoiset lukijat voivat lukea teoksesta hyvin erilaisia merkityksiä.

Rabinowitzin (1987) jaottelussa on syytä huomioida, että kerronnallinen yleisö (*narrative audience*) tulee erottaa kertojan yleisöstä (*narratee*). Kertojan yleisön voi ajatella kuuntelevan kertomusta tarinamaailman sisällä, kun taas kerronnallinen yleisö on tekstin lukijalle asettama rooli, joka edellyttää tietynlaista kompetenssia. Lisäksi Rabinowitz näkee kertojan olevan yleensä kirjailijan jäljitelmä (*an imitation of an author*), joka kirjoittaa lukijoiden jäljitelmälle (*imitation audience*) eli kerronnalliselle yleisölle. Näin hän myös hahmottaa kertojan implisiittisen tekijän variantiksi. (Emt., 95–96.) Rabinowitzin malli on haaste puhtaalle tekstintutkimukselle, sillä se hämärtää kerronnallisten tasojen rajoja sisällyttämällä todellisen tekijän ja todellisen lukijan tekstin sisälle imitaatiarakenteina. Malli on kuitenkin tutkielmani kannalta käyttökelpoinen erityisesti tekijän tarkoitettaman yleisön käsitteen vuoksi, joka huomioi lastenkirjallisuuden määritelmän eli sen, että kirja on tarkoitettu lapsille. Lisäksi malli ymmärtää laueammin implisiittisen tekijän käsityksen, jolloin kertoja voidaan käsittää implisiittisen tekijän variantiksi sekä kirjailijan imitaatioksi.

Tutkielmassani hyödynnän Rabinowitzin mallia, mutta ymmärrän kertomuksen kommunikaation toimivan lähtökohtaisesti Pekka Tammen (1992, 23) esittämän kertovan tekstin mallin eli Boothin-Chatmanin mallin mukaan, joka kuvaa tekstin sisäistä vuorovaikutusta sekä tekstin hierarkkisia tasoja. Kertomuksen kertoja kertoo yleisölle (*narratee*) eli kertoja kohdistaa sanansa fiktiivisille vastaanottajille. Kaaviossa kertomuksesta on eroteltavissa myös sisäistekijä, joka kommunikoi samalla hierarkkisella tasolla epäsuorasti sisäislukijalle. Tammi käyttää termiä sisäistekijä ja -lukija, joista

tässä tutkielmassa käytän yhdenmukaisuuden vuoksi jatkossa nimitystä implisiittinen tekijä ja -lukija. Tämä vastinpari nähdään tekstin avulla rakennetuiksi abstraktioiksi, jotka tulee erottaa kertomuksentutkimuksen ulkopuolelle jäävistä fyysisestä kirjailijasta ja lukijasta. Implisiittisen tekijän abstrahoimiseksi tulee kysyä, millaista maailmankuvaa, arvoja ja asenteita teos välittää, sillä jokaisella teoksella voi nähdä olevan tietynlainen teoksen edellyttämä tekijä. Kyseessä on äänetön konstruktio, joka ei esiinny tekstin tasolla eikä siis voi puhutella suoraan lukijaa. Kertomuksessa kuuluva ääni on kertojan, mutta kertomisen tapa on implisiittisen tekijän säätelemä. Implisiittisen tekijän vastinpari on implisiittinen lukija, jonka hahmottaminen vaatii tekstin edellyttämän tietämyksen, sivistystason ja arvomaailman pohtimista sekä myös sen selvittämistä, millainen kertojan asenne on tai onko kertoja luotettava. Implisiittinen tekijä kommunikoi implisiittiselle lukijalle aina epäsuorasti, kun taas kertoja kertoo suorasti yleisölleen. (Tammi 1992, 24–26.) Kertovan tekstin mallissa fyysinen tekijä ja fyysinen lukija jäävät kertomuksen tutkimuksen ulkopuolelle, kun taas Rabinowitzilla ne ovat tavallaan sisällytetty malliin imitaatorakenteina. Rabinowitzin mallia käyttäessäni en siis väitä, että kirjailija puhuttelisi kertojan suulla aktuaalista lukijaa vaan kertovan mallin kaltaisesti fyysinen kirjailija ja lukija jäävät tekstintutkimuksen ulkopuolelle. Nähdäkseni väljärajaisempi Rabinowitzin malli mahdollistaa kuitenkin sen, että implisiittisen tekijän hahmottamiseen tarkoitettuja kysymyksiä voidaan hyödyntää myös kertojan, eli Rabinowitzin mukaan implisiittisen tekijän variantin, hahmottamiseksi.

Kaksoisyleisön hahmottamiseksi minun tulee pyrkiä abstrahoimaan tekstistä lapsi- ja aikuislukijaposition, jotka perustuvat ajatukseen erilaisista kirjallisen kompetenssin tavoista. Tekstissä ei siis voi olla yhtä lukijalle varattua lukijaroolia, johon lukijan tulee asettua päästäkseen käsiksi yhteen tekstiin sisällytettyyn merkitykseen. Implisiittinen lukija ei määriy tässä tutkielmaksi ideaalilukijaksi eikä merkitys yksistään tekstistä abstrahoitavaksi yhdeksi tekstin määräämäksi tulkinnaksi. Lastenkirjallisuuden sisältämän kaksoisyleisön käsityksen vuoksi ymmärrän teoksissa olevan kahdentunut implisiittinen lukija. Tämä vaatisi tavallaan kahta implisiittistä tekijää, joka taas ei mielestäni ole mahdollista. Selvyiden vuoksi en puhu kahdentuneesta implisiittisestä lukijasta vaan aikuis- ja lapsilukijoista, jotka ovat kuitenkin implisiittisen lukijan tavoin tekstistä abstrahoitavia rakenteita.

Tutkielmassani tarkastelen *Mimosa*-trilogian kaksoisyleisöä, jolla tarkoitan tekstissä konstruotavissa olevia lapsi- ja aikuislukijapositioneja, en tekstin ulkopuolisia aktuaalisia lukijoita. Peter Rabinowitzin mallin mukaisia tekijän tarkoittamia yleisöjä on lastenkirjallisuuden kaksoisyleisön vuoksi kaksi eli tekijän tarkoittama lapsi- ja aikuisyleisö. Rabinowitz näkee kertojan tekijän imitaatioksi ja tekijän tarkoittaman yleisön todellisen lukijan imitaatioksi, jolloin mallin avulla aikuis- ja

lapsilukijoita erilaisine kompetensseineen ei suljeta pois kuin ei myöskään kirjailijaa merkitysten rakentajana. Kirjailija ja lukija ovat aina kuitenkin sidottu tiettyyn aikakauteen ja yhteiskuntaan, mikä vaikuttaa merkitysten muodostamiseen. Rabinowitzin malli mahdollistaa sen, että Mickwitzin lapsikäsite on osin sisällytettynä kertojan ääneen, kun kertoja käsitetään tekijän imitaatioksi. Seuraavaksi tarkastelen, miten Mickwitzin lapsikäsite kytkeytyy teosten kirjoitusajankohdan yhteiskunnan ja lastenkirjallisuuden lapsikäsitteeseen.

1.5 Lastenkirjallisuuden opetuksellisuus ja lapsikäsite ideologiana

Lastenkirjallisuuteen on perinteisesti liitetty ajatus pedagogisista tarkoituspäristä, hyvien moraalisien arvojen esittämisestä sekä tarinoiden opetuksellisuudesta. Päivi Heikkilä-Halttunen (1999, 133–147) mukaan Suomessa lastenkirjallisuus esitti 1800-luvulla enimmäkseen aikuisten oletuksia ja mielikuvia lapsuudesta. Vasta 1950-luvulla lastenkirjallisuudessa päästiin eroon käyttökirjallisuuden leimasta eli esteettisiä arvoja alettiin pitää kasvattavia, opettavia ja ideologisia tehtäviä tärkeimpinä. Tämä näkyi konkreettisesti siinä, että lasten- ja nuortenkirjallisuus luokiteltiin ennen vuotta 1949 kasvatuksellisen aineiston yhteyteen kaunokirjallisuuden sijasta. 1950-luvun loppuun mennessä lapsia ja nuoria tarkasteltiin jo yksilöinä ja aktiivisina toimijoina aikuisten kasvatuksellisten periaatteiden esikuvien sijaan. (Mt., 133, 146.) Pitkään vallalla ollut opetuksellinen ote hellitti esteettisen arvon korostamisen ja modernismin tieltä 1950-luvulla. Monet kirjailijat löysivät fantasian avulla keinoja uudistaa paitsi kieltä, muotoa ja aihepiiriä, myös maailmankäsitystään. Samaan aikaan syntyi myös uusi lapsikäsite ja toisinnäkeminen, joiden lähtökohtana oli Astrid Lindgrenin rajoja rikkova ja kaikkivoipa lapsihahmo *Peppi Pitkätossu* (1945). 1950-luvun ihanteena oli lapsuuden ylevöittäminen ja romantisointi: lapsen mielikuvitus nostettiin tavoittelemisen arvoiseksi ihanteeksi aikuisen reaali maailman yläpuolelle. Tämä näkyi esimerkiksi Oiva Paloheimon *Tirlittanissa* (1953). Kirsi Kunnaksen teokset, kuten *Tiitiäisen satupuu* (1956) olivat rajoja rikkovia teoksia, joissa yhteiskunnan ilmiöistä oli mahdollista puhua huumorin ja satiirin keinoilla. Topeliuksen ja Immi Hellénin idealistiset, ajankuvaltaan ja kieleltään vanhentunut lastenlyriikka sai väistyä Kunnaksen raikkaan kuvakielen, nurinkäännettyjen satujen kerrontakaavojen ja samanaikaisesti lasta ja aikuista puhuttelevan tyylin tieltä. Kunnas loi uudenlaista, modernia lapsikuvaa uteliaasta ja valppaasti ympäristöään tarkkailevasta luonnonlapsesta. (Heikkilä-Halttunen 1999, 141–144.)

Kuitenkin 1960–70-luvuilla aatteellinen ja yhteiskuntakelpoista kunnon kansalaista muovaavaa mallia tarjottiin lasten- ja nuortenkirjallisuudessa uusvalistuksellisen suuntauksen muodossa (Heikkilä-Halttunen 1999, 147). Osittain edelleenkin lastenkirjallisuudelle on tyypillistä tietty konservatiivisuus eli sitoutuminen kirjoittamisajankohdan tai jo sivuutetun yhteiskunnallisen tilanteen arvoihin ja asenteisiin (mt., 138). Mickwitzin 1970-luvulla julkaistu *Jason*-sarja edustaa realistista lastenkirjaa, jossa käsitellään arkipäiväisiä asioita ilman fantasian piirteitä. Siksi ne sijoittuvat hyvin lasten sosiaalistamista tukeviin uusvalistuksellisiin lastenkirjoihin. Myös vuosina 1979–81 kirjoitetussa *Emilia*-sarjassa on uusvalistuksellinen ja maailman parantamisen aatteellisuuden vire. Kirjojen kehyskertomuksissa fiksu ja yhteiskuntakelpoinen Emilia keksii isänsä kanssa satuja, joissa pohditaan ja ratkotaan yhteiskunnallisia ongelmia, kuten vesistöjen saastuttamista, totalitarismia sekä naisen asemaa. *Mimosa*-sarja (1983–87) on selvästi erilainen verrattuna kahteen edelliseen, sillä tarinoiden esitystapa on fantasia, eikä lapsille tarjota varsinaista ”aatteellista” kunnon kansalaisen mallia. Heikkilä-Halttunen (1999, 147) kirjoittaa, että lasten sosiaalistamista tukevista teoksista siirryttiin lasten- ja nuortenkirjallisuuden omaa estetiikkaa korostaviin teoksiin 1980-luvulta alkaen. Hän ei avaa, mitä hän tarkoittaa lastenkirjallisuuden omalla estetiikalla. Hänen artikkelinsa valossa se näyttäisi asettuvan vastakkaiseksi valistuksellisille tai sosiaalistaville lastenkirjoille, jolloin hän saattaa omalla estetiikalla viitata vähemmän eksplisiittisesti opettavaisiin tai moralisoiviin teoksiin. Lastenkirjallisuuden oman estetiikan käsite on näkemykseni mukaan paradoksaalista siksi, että lastenkirjallisuus on aina taidetta, joka sisältää opetuksellisuutta tai ideologiaa kuten aikuistenkirjallisuuskin. *Mimosa*-trilogia sijoittuisi nähdäkseni kuitenkin Heikkilä-Halttusen mainitsemaan lastenkirjallisuuden omaan estetiikkaan. Mutta millaista estetiikkaa ja millaista lapsikäsitystä trilogia sitten tarjoaa, mikäli kyseessä ei enää ole uusvalistuksen mukainen kelpo kansalaiseksi sosiaalistettu lapsen roolimalli?

Mickwitzin teosten aiheissa näkyy niiden kirjoittamisajankohta, jonka yhteiskunnallisiin puheenaiheisiin teokset ottavat kantaa. *Mimosa*-trilogiassa asetutaan konservatiivisuutta vastaan kyseenalaistamalla yhteiskunnassa vallitseva lasten ja aikuisten vastakkainasettelu sekä lapsuuteen ja aikuisuuteen liittyvät arvot ja määritelmät. 1950-luvun ihanteiden mukainen lapsen ja lapsuuden ylevöittävä ja romantisoiva käsitys on osittain johtanut siihen, että ruusunpunainen ja lasta kaikelta pahalta suojeleva lapsuuden kupla on erotettu aikuisen kovasta, harmaasta ja realistisesta todellisuudesta. Mickwitz onkin todennut, että lapsia ei pidä suojalla liikaa:

”Sanotaan, että lasten on saatava olla lapsia. Mutta elämme samassa maailmassa, kaikki heijastuu lapsiin, isotkin ongelmat, erot, alkoholismi. On hyvä, jos kirja voi auttaa lasta hahmotamaan asioita, jos hän voi samastua johonkin tyyppiin tai saada selityksen, miksi aikuiset ovat sellaisia kuin ovat. Aikuisten elämä kiehtoo lasta joka tapauksessa, hän jäljittelee aikuista kaikessa.” (Palosaari, 10.2.1984.)

Mickwitzin lapsikäsitys on aikaansa nähden moderni. *Mimosa*-sarjassa on fantasian avulla uudistettu lapsikäsitys: koska lapset ja aikuiset elävät samassa maailmassa ja jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa, ei lapsuutta ja aikuisuutta tulisi nähdä erillisinä ja vastakohtaisina vaan vuorovaikutuksellisenä jatkumona.

Karin Lesnik-Obersteinin (1999, 20) tavoin Maria Nikolajeva (2010, 6) tuo esille, että lastenkirjallisuuden tutkimuksessa toistuu kysymys siitä, kuuluuko lastenkirjallisuus tutkimuskenttänä opetuksen vai taiteen alalle, eli onko lapsille kirjoitettu ja markkinoitu kirjallisuus ensisijaisesti opetuksellinen väline vai kaunokirjallinen työ. Useat tutkijat ovat ehdottaneet, että lastenkirjallisuus heijastaa enemmänkin aikuisten kirjailijoiden nostalgisia lapsuudenkuvia kuin uskollista kuvausta lapsuudesta. Näin ollen lastenkirjailijat kertovat lukijoilleen, millaista lapsuuden tulisi olla, jolloin lastenkirjallisuus on taidetta, mutta siinä on myös havaittavissa pedagoginen ote. Nikolajevan mukaan kaikki kirjallisuus on sekä taidetta että didaktiikkaa tai ideologinen väline. Lastenkirjallisuudessa opetuksellinen ote on vain useammin eksplisiittisesti näkyvissä kuin aikuisten kirjoissa. (Mt. 7.) Yhdyn Nikolajevan näkemykseen siitä, että lastenkirjallisuus kuten aikuistenkirjallisuuskin taiteena sisältää jonkin ideologian. Tutkin työssäni, minkälaista lapsiin liittyvää ideologiaa ja opetuksellisuutta kohdetteokseni sisältävät. Ideologialla viitataan Peter Hollindalen (2011, 9, 28) näkemykseen, jonka mukaan jokainen tarina sisältää ideologian eli arvoja, uskomuksia ja asenteita. Ideologia on systemaattinen ajattelutapa, joka usein liittyy politiikkaan tai yhteiskuntaan tai ryhmän menettelytapaan, jota pidetään tekojen oikeuttajana.

Nikolajeva (2010, 8-9) näkee valta-asetelmien tutkimisen keskeisenä näkökulmana lastenkirjallisuuden luonnehdinnassa. Valtaapitävät aikuiset ovat tietoisesti kehittäneet sosiaalisesti voimattomia lapsia varten lastenkirjallisuuden aivan omanlaiseksi taiteenmuodoksi. Lastenkirjallisuudessa valta-asetemat näkyvät erityisen hyvin siksi, että lastenkirjallisuuden avulla aikuiset ovat vuosisatoja sekä opettaneet, sosiaalistaneet että sortaneet tiettyä lapsiksi kutsuttua ryhmää. Nikolajevan näkemyksen mukaan aikuisen kirjailijan vaikutus teoksen opetuksellisuuteen ja sosiaalistamiseen ovat vahvasti läsnä, jolloin ideologian voisi hyvin nähdä välittyvän tekstissä tekijän tarkoittamalle yleisölle. Sosiaalistamisella tarkoitetaan ihmisten kehittämää systeemiä nuorten yhteisön jäsenten integroimiseksi

yhteiskuntaan ja normien ja arvojen vahvistamiseksi. Myös lastenkirjallisuuteen sisältyvää ideologiaa tutkinut John Stephens (1992, 8) näkee lastenkirjallisuuden kuuluvan vahvasti kulttuuristen käytäntöjen piiriin, jonka tarkoituksena on sosiaalista kohdeyleisöään. Kohdeyleisöllä hän viittaa tarkoitettuun yleisöön eli lapsiin, mutta koska lastenkirjallisuudella on kuitenkin kaksoisyleisö, näkisin aikuistenkin kuuluvan sosiaalistamisen piiriin, tarkoituksellisesti tai tahattomasti.

Sulevi Riukulehdon ajatukset limittyvät Nikolajevan ajatusten kanssa. Riukulehdon (2001, 7–9) mukaan politiikkaa on kaikkialla, minkä vuoksi lastenkirjailijakaan ei voi elää poliittisessa tyhjiössä. Niinpä kirjailija tulee lausuneeksi enemmän tai vähemmän tarkoitettusti julki omaa politiikkaansa. Poliitikalla ei tässä viitata suppeana käsityksenä puoluepolitiikkaan tai julkisorganisaatioihin sijoittuvana vaan laajempaan weberiläisenä politiikkakäsityksenä. Sen mukaan politiikka on ihmisten välisestä toiminnasta eroteltavissa oleva piirre: se on hallinnointia ja toimintaa, jossa jaetaan resursseja ja tehdään päätöksiä. Riukulehdon näkemys on, että lapsille kirjoitetaan valistuksen ja kasvatuksen vuoksi, sillä heille halutaan opettaa hyviä tapoja ja oikeita ajattelumalleja. Lastenkirjailijalla olisi näin ollen ennen kaikkea kasvatustehtävä ja tarkoituksena harkitun ajattelutavan juurruttaminen lapseen. ”Lapsi on saatava ajattelemaan oikealla tavalla oikeista asioista” (mt., 9). En yhdy Riukulehdon näkemyksiin lastenkirjailijan ensisijaisesta tehtävästä kasvattajana ja tarkoituksellisesti oikean ajattelutavan juurruttamisesta, mutta lastenkirjat sisältävät näkemykseni mukaan politiikkaa, jota kirjailija tuo tarkoituksellisesti tai sitten lähes huomaamattaan mukaan teoksiinsa. Peter Rabinowitzin (1987, 5) mukaan politiikka viittaa valtasuhteisiin ryhmien välisissä järjestelmissä missä tahansa sosiaalisessa tilanteessa. Poliitiikkaa ei siis tarvitse nähdä varsinaisesti poliittisena toimintana vaan sen voi ymmärtää kulttuuriin sisältyvinä käsityksinä tai arvoina sekä valtasuhteina.

Myös Peter Hollindale (2011, 47) näkee ideologian vallitsevana uskomusten ilmapiirinä, eikä politiikkana. Sekä Riukulehdon, Rabinowitzin että Hollindalen näkemykset ovat yhtenäisiä sen suhteen, että kirjailija on väistämättä osa jotain yhteiskuntaa ja kulttuuria, jossa vallitsee tietty poliittinen tai ideologinen ilmapiiri, johon sisältyy vallitsevia käsityksiä. Kirjailija, kuten lukijakin, kuuluu väistämättä aina tiettyyn historialliseen aikaan ja kulttuuriseen kontekstiin. Hollindale (2011, 36) tiivistää, että lastenkirjallisuuden tavoite ei ole edistää tiettyjä ideologioita – tai Riukulehdon näkemyksen mukaan juurruttaa oikeanlaista ajattelutapaa – vaan ymmärtää niitä sekä auttaa lapsia ymmärtämään niitä. Hollindalen näkemys vaikuttaisi sisältävän ajatuksen kaksoisyleisöstä: aikuislukijat ovat lastenkirjallisuuden ideologian ymmärtäjiä, jotka auttavat lapsia ymmärtämään ideologioita.

Lapsikäsitys on ideologia, sillä lapsi ja lapsuus voidaan ymmärtää kulttuuriin sisältyvinä käsityksinä tai arvoina, ja siihen sisältyy valtasuhde aikuisiin. *Mimosa*-trilogian lapsikäsityksen tutkiminen

ideologiana tarkoittaa lapsiin ja lapsuuteen liittyvien uskomusten ja arvojen ilmapiiriin tarkasteluna. Millaista lapsikäsitystä Mimosa-trilogia kokonaisuudessaan ilmentää? Miten ja millaisina lapset esitetään? Millaisia asenteita tai arvoja lapset ja lapsuus edustavat? Koska lapsikäsitys rakentuu suhteessa aikuisiin, tarkastelen myös, miten aikuiset esitetään, millaisia piirteitä heihin liitetään ja millaisia asenteita he edustavat.

Aikuistuminen voidaan ymmärtää prosessiksi, jonka läpikäytyään lapsesta tulee aikuinen. Aikuistuminen on siis jonkinlainen linkki tai kanava lapsuuden ja aikuisuuden välillä, minkä vuoksi Mickwitz näkee sen tärkeänä. Hän on pohtinut lapsuuden ja aikuisuuden suhdetta seuraavasti:

– Ehkä aikuistuminen nähdään sen verran tärkeänä ja vakavana prosessina, että sen myötä on pakko unohtaa lapsuus, kitkeä itsestään lopullisesti kaikki lapsen ominaisuudet. Samalla katoamme lapsen kyvyn kysellä, ihmetellä, ottaa vastaan ja tuoda esiin uudenlaisia näkemyksiä. – Ehkä luullaan, että aikuistuminen on mahdollista vain kieltämällä ja vaientamalla itsessä asuva lapsi. Keskitymme otta rypyssä ylläpitämään mielikuvaa arvokkaasta aikuisesta, jonka rooliin kuuluu suhtautua kaikkeen uuteen epäluuloisesti ja torjuvasti. (Siljamäki, 15.10.1984.)

Mickwitz on todennut haastattelussa, että lastenkirjoissa pitäisi puhua enemmän aikuistumisesta eli siitä, että jokaisesta lapsesta tulee joskus aikuinen. Hänestä aikuiset saattavat vältellä aikuistumisesta keskustelua siksi, että he haluavat lasten olevan lapsia. Lapset ovat kuitenkin osa yhteiskuntaa, joten aikuisuus ja siihen liittyvät ongelmat heijastuvat lapsiin, vaikka niistä ei haluttaisi puhuakaan. Mickwitz toteaa, että ”lasten kanssa pitäisi puhua viisaasti, antaa turvallisuutta ja lisätä heidän itsetuntoaan”. (Harvilahti, 15.9.1984.) Mickwitz painottaa lapsen ja aikuisen välisen avoimen puheyhteyden tärkeyttä sekä lapsuuden ja aikuisuuden yhteyttä eli aikuistumista. Teoksen lapsikäsitystä hahmottaessa aikuistumisen ja sen merkityksen tarkasteleminen ovat myös olennaisia, sillä aikuistuminen on prosessi, jonka myötä ihminen siirtyy lapsuudesta aikuisuuteen. Sen ei kuitenkaan pitäisi merkitä lapsen maailmasta siirtymistä aikuisen erilliseen maailmaan, sillä lapset ja aikuiset elävät samassa maailmassa.

1.6 Tutkielman rakenne ja eteneminen

Lähestyn *Mimosa*-trilogian lapsikäsitystä sekä lasten ja aikuisten maailmojen yhdistymistä kolmella eri tavalla, jotka ymmärtän keskeisiksi keinoiksi lapsikäsitteen rakentamisessa paitsi kohdeteoksissa myös laajemmin koko Mickwitzin tuotannossa. Ensimmäinen lähestymistapa on karnevaali, joka on toimiva teoreettinen työkalu valtasuhteiden tutkimiseen. Jokaisessa kirjassa järjestetään täydenkuun aikaan suuret juhlat, jotka tarjoavat ainakin väliaikaisen valtarakenteiden nurinkääntämisen. Tutkin teosten valtasuhteita ja niiden kyseenalaistamista selvittääkseni, millaisena aikuisten ja lasten välinen suhde esitetään.

Lastenkirjallisuuteen sisältyy aina käsitys vallasta, sillä aikuiset kirjoittavat ja tuottavat ja näin ollen vaikuttavat siihen, millaista kirjallisuutta lapset lukevat. Kuten aiemmin totesin, Nikolajevan (2010, 8–9) mukaan lastenkirjallisuus toimii aikuisten välineenä paitsi kasvattaa lapsia, myös sosiaalistaa ja toisaalta sortaa heitä. Hän on tutkinut lastenkirjallisuudessa ilmeneviä valtasuhteita ja soveltanut siihen karnevaalin nurinkääntämisen logiikkaa. Nikolajeva (mt., 10) näkee lastenkirjallisuuden karnevalistisena mahdollisuutena: karnevaali toimii kirjallisuudessa kerronnallisena keinona, joka mahdollistaa todellisuuden tarkastelemisen vääristävän peilin kautta. Karnevaali kyseenalaistaa sosiaaliset hierarkiat ja aikuisten vallan kääntämällä sosiaaliset roolit ylösalaisin kuitenkin syöksemättä aikuisia kokonaan vallasta, sillä karnevaali on väliaikainen tila, jonka jälkeen valta palauteaan valtaapitäville. Tutkin siis karnevaalia *Mimosa*-trilogiassa sekä tilana tai tilanteena että kirjallisenä tekniikkana.

Nikolajeva (2010, 7–8) esittää teoksessaan *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* uuden teoreettisen käsitteen *aetonormativity* (lat. *aeto* viittaa ikään), jolla hän kuvaa aikuisnormatiivisuutta eli oletuksia aikuisen vallasta yleisenä normina. Käsite on johdettu analogisesti queer-tutkimuksen käsitteestä heteronormatiivisuus. Viittaan jatkossa aetonormatiivisuuden käsitteeseen termillä aikuisnormatiivisuus, jota käsite tarkoittaa. Lastenkirjallisuudessa aikuisnormatiivisuus voidaan korvata lapsinormatiivisuudella, jolloin aikuisen valta kyseenalaistetaan. Nikolajeva rinnastaakin lastenkirjallisuuden naistutkimukseen, postkolonialistiseen teoriaan ja queer-teoriaan, jotka kuvaavat sosiaalisesti voimattomia ryhmiä ja keskittyvät niin ikään tutkimaan kirjallisuuden sisältämiä valta-asetelmia. Näissä teorioissa erilaisten sosiaalisten ryhmien välillä vallitsee epätasapaino tai epätasa-arvoisuus. Nikolajevan mukaan lastenkirjallisuudessa kysymys on toiseudesta sekä yhdestä vallitsevasta normista ja normatiivisuudesta. Samalla tavalla kuin feministisessä kirjal-

lisuudentutkimuksessa nainen on suhteessa mieheen Toinen, lastenkirjallisuudessa oletettu lapsi-yleisö on Toinen suhteessa aikuiseen kirjailijaan.

Nikolajevan karnevalistinen näkemys lastenkirjallisuudesta pohjaa Mihail Bahtinin tutkimukseen karnevaalista ja kansan naurukulttuurista teoksessa *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1965/2002). Jo Bahtinin teoksen keskeisenä ideana on tullut tuoda esille sekä kirjallisuudessa että yhteiskunnassa vallitsevat valtasuhteet, jotka on mahdollista kyseenalaistaa karnevaalin avulla. Karnevaali on sidoksissa naurun kulttuuriin, johon kuului monia ilmiöitä narreista torijuhliin ja naururitualeista parodiakirjallisuuteen. Naurun kulttuuri ja karnevaali asettuivat vastakohdaksi keskiajan viralliselle ja vakavalle kirkolliselle ja feodaaliselle kulttuurille. Karnevaali loi virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän, joka järjestyi naurulle. (Bahtin 2002, 6–7.) Karnevaalin aikana luovuttiin väliaikaisesti vallitsevasta hierarkiasta ja hallitsevasta totuudesta, mikä teki karnevaalista muutoksen ja uudistuksen juhlan, joka katsoi avoimeen tulevaisuuteen ja korosti tasa-arvoa. Karnevaalille ominaista on nurinkääntämisen logiikka, jossa ylevä alennetaan, kuningas alennetaan valtaistuimelta ja narri kruunataan kuninkaaksi. (Mt., 11–12.)

Karnevaalin keskeisiä piirteitä ovat nauru sekä groteski realismi, toisin sanoen kansan naurukulttuurin kuvajärjestelmä, joka kattaa ruumiin, syömisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän kuvat. Tutkin *Mimosa*-trilogian karnevalistisia piirteitä selvittäessäni, muuttaako karnevaali valtarakenteiden kyseenalaistamisen myötä lasten ja aikuisten valtasuhteita tasa-arvoisemmaksi. Ovatko nämä muutokset karnevaalin mukaisesti väliaikaisia vai kenties pysyvämpiä?

Toisena lähestymistapana lapsikäsitteeseen on Mimosan henkilöhahmo, joka on ainakin nimensä puolesta trilogian protagonistin. Usein lastenkirjat keskittyvät enemmän juoneen kuin henkilöhahmoihin, mutta henkilöhahmoja ei silti tule jättää huomiotta. Olennaista on kiinnittää huomiota siihen, miten henkilöhahmot on rakennettu ja miksi ne on rakennettu juuri tietyllä tavalla. (Ks. Nikolajeva 2002, 19.) Trilogia kertoo noitatyttö Mimosasta, joka kasvaa teosten aikana pikkulapsesta kohti aikuisuutta. Hahmo on mielenkiintoinen monestakin syystä. Ensiksikin hän on jokaisen teoksen nimikkohahmo, mutta näkemykseni mukaan ei kuitenkaan selvästi protagonistin, sillä teokset eivät keskity hänen toimintansa tai ajatuksiensa kuvaukseen. Toiseksi hän on ylikuonnollisia voimia omaava ja ympärillään olevien ihmisten elämään radikaalisti vaikuttava lapsi kyseenalaistaen siten valta-asetelman hierarkian. Kolmanneksi hän on noita, joihin liittyy hyvin ristiriitaisia näkemyksiä kansanperinteen ja kristillisen perinteen valossa, jolloin myös Mimosa näyttäytyy ristiriitaisena hahmona. Neljänneksi Mimosa vaikuttaa rakentuvan vahvasti suhteissa muihin hahmoihin, erityisesti lapsiin ja kissoihin. Tutkielmassani tarkastelen, mitä ja miten Mimosasta kerrotaan. Millaisia

piirteitä Mimosaan ja muihin lapsihahmoihin liitetään? Millaista kuvaa ja käsitystä lapsista trilogian henkilöahmot luovat? Miten Mimosa rakentuu suhteessa muihin hahmoihin: aikuisiin, lapsiin ja eläinhahmoihin? Mitä piirteitä Mimosaan liitetään lapsena ja noitana, ja mitä hänen voi nähdä edustavan?

Mimosan henkilöahmon rakentumista tutkiessani käytän apunani narratologi James Phelanin kolmijakoa. Phelanin (1989, 2–3, 9) mukaan henkilöahmo on tekstuaalinen rakenne, joka koostuu kolmesta eri ulottuvuudesta: mimeettisestä, synteettisestä ja temaattisesta. Mimeettinen ulottuvuus auttaa lukijaa tunnistamaan henkilöahmon ihmisen kaltaiseksi. Synteettinen ulottuvuus korostaa henkilöahmon keinotekoisuutta eli sitä, että hahmo ei ole todellinen vaan tekstuaalinen konstruktio. Henkilöahmon temaattinen ulottuvuus taas tarkoittaa hahmon edustamaa ryhmää tai ideologiaa. Henkilöahmot koostuvat ominaisuuksista tai attribuuteista, jotka ovat Phelanin mukaan keskeisiä henkilöahmon yksikköjä. Kuvakirja tutkimuskohteena erilainen henkilöahmon tutkimiseen kuin pelkästään tekstin varaan rakentuva teos. Tämä johtuu luonnollisesti siitä, että henkilöahmon ominaisuuksista, luonteesta ja toiminnasta saatava tieto rakentuu verbaalisesti että visuaalisesti. Kuvakirjojen henkilöahmojen rakentumista analysoidessa on siis huomioitava teokset ikonotekstinä eli analysoida tekstin ja kuvan tarjoamat vihjeet suhteessa toisiinsa.

Nikolajeva (2002, vii–xi) toteaa lastenkirjallisuuden hahmojen eroavan yleisesti kaunokirjallisuudesta käytettävästä tavasta rakentaa henkilöahmoja. Lastenkirjallisuudessa henkilöahmot ovat linkittyneet vahvasti opetuksellisiin tarkoituksiin, jolloin niiden tarkoitus on toimia roolimalleina ja esimerkkeinä. Hän nostaa esille, miten usein opetuksellisessa kontekstissa, esimerkiksi koulussa, oppilaita pyydetään nimeämään tarinan päähenkilö sekä kehen hahmoista oppilas mielestään voisi samastua tai kenestä hän pitää eniten. Samastumisen taustalla on näkemys siitä, että henkilöahmot ovat pääasiallisesti välineitä kertomuksen merkitysten paljastamiseen. Usein henkilöahmot toimivatkin ideologian tai opetuksellisuuden välineinä, mikä herättää kysymyksen siitä, onko Mimosa nähtävissä opetuksellisena välineenä.

Kolmas lähestymistapani lapsikäsitukseen on *Mimosassa* esiintyvän sadun ja sadunkerrontatilanteiden tutkiminen upotusrakenteina. Upotusrakenne eli *mise en abyme* voidaan ymmärtää peilirakenteena, joka heijastaa kertomuksen kokonaisuutta kahdentuman kautta. Lucien Dällenbach (1977) on tutkinut tätä kirjallista keinoa luoden erilaisia upotusrakenteiden jaotteluja, joita esittelen analyysin yhteydessä neljännessä luvussa. Upotusrakenteen avulla teos voi keskustella itsensä kanssa ja tulkitta itse itseään (mt., 55). Tarinan tasolla olevat tiivistymät tarjoutuvat ikään kuin käyttöohjeina siitä, miten teosta voidaan tulkita (mt., 36). Ainoastaan trilogian ensimmäisessä osassa on verbaalisen

kerronnan tasolla olevia upotusrakenteita, kun taas visuaalisia upotuksia eli kuvia kuvissa, esiintyy koko trilogiassa.

Upotusrakenteet voidaan ymmärtää metafiktioksi, sillä ne kiinnittävät huomion teoksen fiktiivisyyteen. Patricia Waugh (1984, 2) määrittelee metafiktion itsetietoiseksi fiktioksi, joka kiinnittää huomiota omaan statukseensa kirjallisena tuotoksena ja siten kyseenalaistaa fiktion ja todellisuuden suhteen. Metafiktiiviset tekstit tiedostavat ja tuovat olemassa olonsa esiin ja keskustelevat siitä. Metafiktio tyyllillisenä keinona tarkoituksellisesti rikkoo tekstin mimeettistä ulottuvuutta ja todellisuuden illuusiota korostaen teoksen fiktionaalisuutta ja tekstuaalista rakennetta. Myös Linda Hutcheonin mukaan metafiktio sisältää itsessään kommentteja omasta kerronnallisesta ja lingvistikisestä identiteetistään (Hutcheon 1980, 1). Hän kuitenkin korostaa erityisesti lukijaan roolia lukemisprosessissa, minkä metafiktio tuo usein esille. Metafiktiivinen teksti tiedostaa itsensä ja katsoo ikään kuin itseään peiliin, jolloin metafiktio voidaan nähdä prosessina, jossa lukeminen ja kirjoittaminen sekoittuvat. (Hutcheon 1980, 6.) Tutkielmassani viittaan metafiktiolla kirjallisuuden tyyllillisiin keinoihin, en metafiktion kirjallisuuden genrenä.

Itsetietoista metafiktiota ja upotusrakenteita analysoidessani tarkastelen teoksen käymää sisäistä dialogia sekä teoksen ja lukijan välistä peilileikkiä. Tutkin, miten *Mimosa*-trilogian verbaaliset ja visuaaliset upotusrakenteet peilaavat teosta itseään ja sen sisältämää lapsikäsitystä ja millaista sisäistä dialogia teokset käyvät oman lapsikäsitöksensä kanssa. Koska upotusrakenteiden on metafiktion tavoin mahdollista nostaa esiin reaali maailman ja fiktion välisen maailman suhde, tarkastelen myös, miten lukijan on mahdollista upotusten avulla peilata omaa lapsikäsitystään suhteessa teosten lapsikäsitukseen.

2 Aikuisuuden kyseenalaistava karnevaali

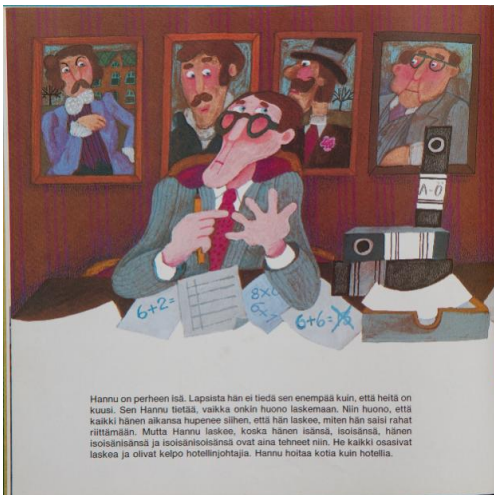
Aikuisilla on niin oikeassa elämässä kuin kirjallisuudessaakin valtaa suhteessa lapseen. Aikuisten valta näkyy sekä yhteiskunnan sääntöinä että perheen sisäisinä toimintamalleina, joiden avulla lasta pyritään kasvattamaan, opettamaan ja sosiaalistamaan. Kuten johdannossa toin esille, tekstin sisällä havaittavia oletuksia aikuisten vallasta yleisenä normina Nikolajeva (2010, 7) luonnehtii aikuisnormatiivisuudeksi. Myös Perry Nodelman (2008, 282) huomauttaa, että lastenkirjallisuudessa järjestyks, järki ja hyvät tavat selvästi kuuluvat aikuisten säätämään maailmaan. Karnevaali kirjallisena tekniikkana on tapa kyseenalaistaa aikuisnormatiivisuus ja kääntää hierarkkiset suhteet ylösalaisin, jolloin lapsinormatiivisuus voi väliaikaisesti ottaa hallitsevan normin aseman. Karnevaali on samalla aikuiskirjailijoiden lapsille sallima tila, jonka tarkoitus on yleensä opetuksellinen eli lapsinormatiivisuuden toimimattomaksi havaitseminen (Nikolajeva 2010, 9–10).

Trilogian osissa on saman tyyppinen rakenne: aluksi esitellään asioiden vallitseva aikuisnormatiivinen tila, sitten *Mimosan* toiminta muuttaa vallitsevia oloja siten, että tarina huipentuu karnevalistiseen juhlaan, jonka seurauksena valtaapitävien aikuisten käytös muuttuu. Lähden liikkeelle tarkastelemalla alaluvussa 2.1 kohdeteoksien valta-asetelmien lähtötilannetta eli aikuisnormatiivisuutta. Millaisena aikuiset ja aikuisten valta kuvataan? Alaluvussa 2.2 tutkin, miten karnevaali ilmenee teoksissa ja miten se muuttaa aikuisten ja lasten välistä valtasuhdetta. Lopuksi hahmotan karnevaalin mahdollisen pysyvän vaikutuksen lasten ja aikuisten välisiin suhteisiin alaluvussa 2.3. Millaisina aikuiset ja lapset kuvataan ennen karnevaalia ja sen jälkeen? Mikä merkitys karnevaalilla on teosten muodostamalle lapsikäisyykselle?

2.1 Ankea aikuisuus ja vakava aikuisnormatiivisuus

Trilogian ensimmäisessä osassa aikuisten ja lasten välinen vastakkainasettelu ja heidän väliset valtasuhteensa ovat eksplisiittisimmin näkyvissä. *Mimosan* kaikkitietävä kertoja esittelee kaikki kolme aikuista yhden kerrallaan. Perheen isähahmo Hannu laskee päivät pitkät, miten saisi rahat riittämään, vaikka hän on huono laskemaan. Hän hoitaa kotia kuin hotellia ja laskee rahoja laskutaidottomuudestaan huolimatta vain siksi, että hänen esi-isänsäkin ovat niin tehneet (*M*, 4). Helga on oppinut äidiltään, että ”kaikki voivat hyvin, jos kotona on rauhallista, hiljaista ja siistiä” (*M*, 6). Hessu puolestaan vahtii avaimia ja talon ulko-ovea siksi, että ”[n]äin on määrätty. Kukaan ei tiedä miksi.” (*M*, 5.) Aikuisilla on valta suhteessa lapseen, mutta esi-isillä moraalisine arvoineen on puolestaan

valta aikuisiin. Bahtinin (2002, 11) mukaan keskiajan karnevaalin vastakohtana olivat vakavamieliset valtiolliset juhlat ja kirkonmenot, jotka vahvistivat vallitsevia rakenteita. Menneisyys pyhitti vallitsevan järjestyksen; viralliset, vakavat juhlat tukivat vallitsevien hierarkioiden, moraalisten arvojen, normien ja kieltojen muuttumattomuutta. Sama perinteiden vakavamielinen ja uudistumaton jatkaminen näkyy lastenkodissa (KUVAT 1 ja 2).



KUVA 1 (M, 4)



KUVA 2 (M, 6)

Hannun laskutoimitukset ovat kuin esi-isien aloittaman rituaalin jatkamista: siihen kuuluu paperien kahistelu, kansioiden selaaminen ja numeroiden riipustelu. Hannun katse on suuntautunut esi-isien muotokuvaan, joita hän vakavana, ehkä pelokkaan oloisenakin katsoo (KUVA 1). Esi-isien muotokuvat korostavat menneisyyden normien ja arvojen merkitystä kuva kuvassa -rakenteena. Tässä sommittelussa kuva upotetaan osaksi laajempaa kuvaa, jolloin sen avulla voidaan rakentaa ajallista ulottuvuutta tai välittää sisällöllistä merkitystä (ks. Kokko 2012, 156). Esi-isien katseet näyttävät suuntautuneet Hannuun ikään kuin vahtien ja vaatien jatkamaan perinteitä, jotka perustuvat hotellin johtamiseen eivätkä suinkaan lastenkodin johtamiseen ja isänä olemiseen. Kai Mikkonen esittää, että fokalisaatio voidaan määrittää näkökulman ja nähdyn suhteeksi, jolloin kertovan näkökulman kannalta kuvassa on tärkeää jokin nähtävä fokalisoitu. Henkilön ja hänen katseensa näyttäminen eri tilanteissa on olennainen kertomuksen yhdenmukaisuutta luova keino. (Mikkonen 2010, 310–311.) Kuvan fokalisoitu on Hannu, jonka esi-isien muotokuvaan suuntautunut katse kertoo paljon tilanteesta, jota teksti täydentää ja selventää. Hannu on myös kuvan fokalisoija, joka tuntee esi-isien painostavan ja odotuksien täyttämistä vaativan tuijotuksen niskassaan.

Hannu on perheen isä. Lapsista hän ei tiedä sen enempää kuin, että heitä on kuusi. Sen Hannu tietää, vaikka onkin huono laskemaan. [--] Mutta Hannu laskee, koska hänen isänsä, isoisänsä, hänen isoisänisänsä ja isoisänisoisänsä ovat aina tehneet niin. He kaikki osasivat laskea ja olivat kelpo hotellinjohtajia. Hannu hoitaa kotia kuin hotellia.” (M, 4.)

Verbaalis-visuaalinen kerronta on tässä hyvin yhdenmukaista kuvan ja tekstin laajentaessa, tarkentaessa, vahvistaessa ja yksityiskohtaistaessa toisiaan. Teksti antaa selityksen sille, miksi Hannu pälyilee muotokuvia, jotka vastavuoroisesti vaikuttavat katsovan takaisin Hannuun odottaen tältä las kuppää ja hotellinjohtamistaitoja. Hannu tekee parhaansa säilyttääkseen sukupolvien ketjun muuttumattomana, vaikka aika on muuttunut. Talo ei ole enää hotelli vaan lastenkoti, eikä Hannu ole hotellinjohtaja vaan perheen isä. Tilanteen ristiriitaisuus vaikuttaa ahdistavan Hannua, mikä näkyy happamana ilmeenä sekä kuvan synkkänä ja painostavana ilmapiirinä. Kertoja ei näkyvästi kommentoi tilannetta tai arvostele Hannua. Hän yksinkertaisesti toteaa, että Hannu on perheen isä, joka ei tiedä lapsista kuin lukumäärän, ja että hän hoitaa kotia kuin hotellia, vaikka ei ole hyvä siinä. Annetut tiedot yhdessä kuvan kanssa synnyttävät vaikutelman siitä, että Hannu ei ole hyvä lastenkodinjohtaja, eikä liioin kovin hyvä isä. En ota tässä kantaa hyvän isän tarkempaan määritelmään, mutta isänä hänen olettaisi tietävän lapsista muutakin kuin lukumäärän, sillä isyys määrittyy suhteessa lapseen. Isyys ei ole, tai ainakaan sen ei pitäisi olla status tai toimenkuvan nimi. Sellaisena se kuitenkin Hannun kohdalla näyttäytyy, sillä hän pikemminkin hoitaa lastenkodin isän virkaa hotellinjohtajan tavoin kuin on isä lapsille, mikä ei vaikuta osoittautuvan toimivaksi niin Hannun kuin lastenkaan osalta.

Helgan ilmeessä on samaa vakavuutta ja pelkoa kuin Hannulla. Helga seisoo kuuliaisen näköisenä, melkein kädet ristissä tuijottaen äitinsä kuvaa hyllyllä kuvan vasemmalla puolella (KUVA 2). Usein kuvitustaiteessa sisäisen vaaran, fantasioinnin ja kuvittelun tai henkilöön liittyvän ongelman on havaittu tulevan vasemmalta (Happonen 2007, 169). Myös Rhedin (1992, 177) mukaan vasemmalle suuntautuva liike voidaan tulkita liikkeeksi henkilön sisäiseen maailmaan. Vaikka Helga ei kuvassa liikukaan vaan päinvastoin seisoo jäykänoloisesti paikoillaan, hänen katseensa suuntautuu vasemmalle. Jonkin Helgan ja hänen äitinsä välisessä suhteessa voisi näin tulkita luovan uhkakuvan tai sisäisen ristiriidan Helgalle. Myös tässä on hyödynnetty visuaalista kuva kuvassa -upotusrakennetta välittämään merkityksiä ja toisaalta rakentamaan ajallista ulottuvuutta. Ennen kaikkea äidin kuva korostaa lastenkodin aikuisten osaa sukupolven ketjun ja perinteiden jatkajina. Esi-isät tuntuvat tuijottavan Hannua, mutta valokuvassa olevan äidin katse on suuntautunut Helgan sijasta suoraan lukijaan. Tällainen katse nostaa esiin katsomisen vastavuoroisuuden eli kuvan katsoja ei voi asettua

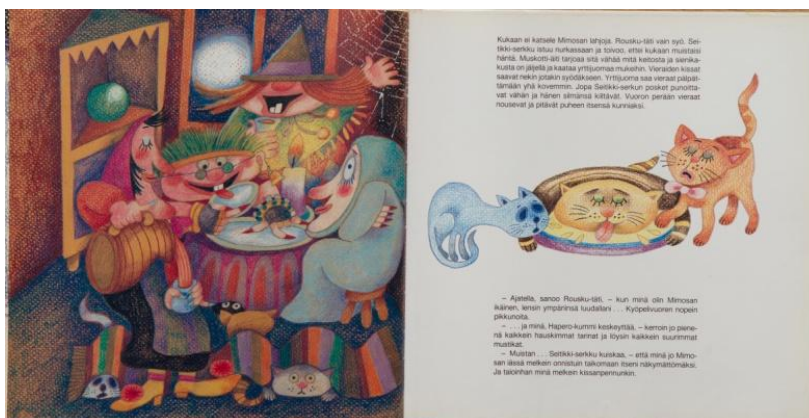
vain ulkopuoliseksi tarkkailijaksi vaan vastavuoroinen katse vaatii reaktioita, esittävät sosiosemaantiikan edustava Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (1996, 122–124). Katse, joka suuntautuu ulos kuvasta suoraan lukijaan, voidaan tulkita haasteeksi, vaatimukseksi tai kutsuksi (*demand image*) katseelliseen kontaktiin kuvan henkilön kanssa ja jakamaan samoja asenteita tai tunteita kuin kuvan henkilö. Suora katse on vetoamus kuvan katsojalle katseen vaihtoon ja subjektiivisen siteen luomiseen. (Mt., 126.) Kuvasta ei tuijota lempeä tai iloinen vanha rouva vaan perinteitä vaaliva ja kuria kunnioittava matriarkka, joka katseellaan lähes kysyy lukijalta, onhan tämän koti hiljainen ja siisti. Valokuvan äidin katse ei ole ainut ulos kuvasta suuntautunut, vaan myös hyllyllä siistissä rivissä nököttävät lelut tuijottavat lukijaan. Siinä missä matriarkka tuijottaa tiukasti pikimustine silmineen kurtistuneiden kulmien alta, ovat pehmolelujen silmät puolestaan kuin hämmennyksestä tai kauhus- ta soikeina. Lukija kohtaa kaksi täysin toisistaan eroavaa haastavaa katsetta, jotka kutsuvat tulkitsemaan tilannetta vastakkaisista näkökulmista. Tällainen kilpailevien haastavien katseiden tilanne on nähdäkseni harvinainen, erityisesti siksi, että se asettaa aikuisen ja lapsen näkökulman toisiaan vasten. Tulkintani mukaan kuvan katsojaan kohdistuvien eriävien haastavien katseiden avulla lukija kutsutaan kyseenalaistamaan aikuisnormatiivisuus ja sen väitetty olemus kaikkien hyvinvointia lisäävänä.

Lastenhuoneeksi ajateltuna huoneen sisustus on karu, eikä se vastaa perinteistä lastenkirjoissa kuvattua lelujentäyteistä lastenkamaria. Leikkimiseen tarkoitettut lelut on aseteltu siististi riviin ja ne ovat ojennuksessa ja järjestyksessä kuin kaikki muukin huoneessa, kuten kirjat, matot, verhot ja tuoli. Äidin valokuva on tyypillisellä paikalla hyllyn päällä kehystettynä ja katseltavana, mutta leluille olisi luontaisempaa olla lasten leikeissä tai sokin sokin lattialla kuin siistissä rivissä hyllyllä. Tekstin kertojan mukaan Helga uskoo kaikkien voivan hyvin, mikäli talossa ollaan huolellisia ja hiljaisia. Kuva ja teksti yhdenmukaisesti vahvistavat huolellisuutta ja hiljaisuutta, mutta poikkeamana kuva vastustaa tekstiä tai asettuu vastakohtaisesti siihen nähden: Helga ei näytä iloiselta tai hyvinvoivalta, hänen katseensa on suuntautunut matriarkan suuntaan ja hänen asentonsa viestii epävarmuutta. Tulkitsen kuvan fokalisaation olevan Helgan, jota ristiriidat aikuisnormatiivisuuden ja omien arvojen välillä kiusaavat päätellen hänen vaivaantuneesta tai varovaisesta katseestaan, joka suuntautuu matriarkan kuvaan. Helgan taustalla olevasta ikkunasta näkyy tumma taivas ja lehdetön puu. Ikkunasta näkyvä maisema ilmentää Helgan synkeyttä ja ilmapiirin ankeutta. Ikkunan puinen kehikko muodostaa Helgan vartalon kanssa ristin muodostelman, mikä on omiaan lisäämään kuvan vakavaa luonnetta: Helga seisoo jähmettyneenä ja vakavana kuin kirkossa uskoen äitinsä oppeihin. Verbaalinen kerronta kiinnittää huomion aikuisnormatiivisuuteen korostaen aikuisuuteen liitettävien

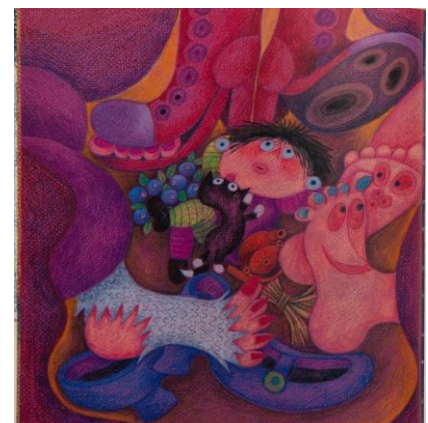
ominaisuuksien eli huolellisuuden, rauhallisuuden, hiljaisuuden ja siisteyden tuottavan hyvää oloa, kun taas kuvan elementit ja katseet kyseenalaistavat kerronnan luoden ristiriidan.

Mimosan syntymäyössä Muskotti-äiti järjestää Mimosalle noitien perinteiset aikuistumisjuhlat, johon vieraiksi kutsutaan kolme sukulaisnoitaa kissoineen. Teos kertoo näistä juhlista, joissa aikuisnormatiivisuus näkyy vieraina olevien aikuisten noitien tapoina toimia. Juhlat eivät suinkaan muistuta lasten syntymäpäiväkutsuja, joissa lapset leikkivät ja syövätkin herkkuja yhdessä. Juhlissa ei ensinnäkään ole muita lapsia kuin Mimosa vaan vieraiksi kutsutut ovat aikuisia sukulaisia. Leikistä ja yhdessä syömisestä ei ole tietoaakaan, kun vieraat ahmivat herkut suihin, avaavat itse päivänsankarille tuodut lahjat ja kerääntyvät sitten pöydän ääreen juomaan alkoholia unohtaen kokonaan päivänsankarin (KUVA 3).

Vieraiden sieniaiheiset nimet kuvaavat heidän ominaisuuksiaan. Rousku-täti keskittyy syömiseen ja juomiseen, ja hänen nimensä tuo onomatopoeettisesti mieleen syömisestä kuuluvan rouskuttavan äänen. Seitikki-serkku toivoo olevansa huomaamaton, joten nimi kuvaa paitsi henkilöhahmon lähes läpinäkyvää ulkomuotoa myös seitinohutta itsetuntoa. Hapero-kummi pitää hattunsa tiukasti silmillään, jotta ei voi nähdä millaista toisten luona on, jolloin hänen on helpompi keskittyä kehumaan itseään. Niinpä nimi voisi viitata joko happamaan suhtautumiseen muita kohtaan, hapertuvaan itsetuntoon, joka ei kestä muiden paremmuutta tai leikkisästi sanaa muunnellen höperöön käytökseen. Tulkitseen nimien viittaavan yhdessä myös ilmauksiin ajan kulumisesta: ajan hammas puree (vrt. rouskuttaa), ajan myötä materiaalit hapertuvat ja hämähäkinseitit kuvaavat pitkään koskemattomana ollutta tilaa. Mimosa jää sivuun verbaalis–visuaalisen kerronnan keskittyessä sukulaisten kuvaamiseen ja aikuisten piirteiden korostamiseen, mutta nämä kohdat luovat kontrastia aikuishahmojen ja Mimosan välille. Aikuisten vieraiden rinnastus vanhaan ja perinteiseen korostaa Mimosan lapseutta.



KUVA 3 (MS, 20–21)



KUVA 4 (MS, 22)

Kuvat osoittavat, miten toissijaista Mimosan aikuistumisen juhlistaminen on aikuisten omien tarpeiden rinnalla. Mimosa kuvataan pöydän alle noitien jalkoihin, mistä hän kuuntelee aikuisten kilpaa kehuvan itsejään (KUVA 4). Hän ihmettelee pöydän alla aikuisten alati oudompaa käytöstä.

Yrttijuoma saa vieraat pälättämään yhä kovemmin. Jopa Seitikki-serkun posket punoittavat vähän ja hänen silmänsä kiiltävät. Vuoron perään vieraat nousevat ja pitävät puheen itsensä kunniaksi. [--] – Niin...niin, vieraat huokailevat, - me olemme viimeiset oikeat noidat. Muskotti-äiti kaataa lisää yrttijuomaa ja vieraat alkavat räakkyä noitalauluja, joiden sanoja kukaan ei ymmärrä. Noidat muuttuvat tavallistakin oudommiksi, aina varpaita myöten. Kaikki muut paitsi Mimosa ovat unohtaneet, kenen juhlissa he ovat. (MS, 21,23.)

Yrttijuoma on selkeästi alkoholia tai jotain vastaavaa päihdyttävää juomaa, sillä sen juominen saa posket punoittamaan ja silmät kiiltämään ja se saa vieraat puhumaan ja laulamaan kovaäänisesti. Unohdettu Mimosa on kuvattu pöydän alle aikuisten jalkoihin niin kirjaimellisesti kuin kuvaannollisesti. Aikuiset huokailevat nostalgisissa tunnelmissa olevansa viimeisiä oikeita noitia: vain he osaavat lentää luudalla, kertoa hauskoja tarinoita, löytää jättimäisiä mustikoita sekä taikoa. Mimosa olisi ollut halukas esittelemään samaisia taitojaan saamatta kuitenkaan siihen tilaisuutta. Sukulaisnoidat eivät ole halukkaita huomioimaan uuden noitasukupolven edustajaa vertaisekseen, vaikka tarkoitus oli juhlia Mimosan liittymistä aikuisten noitien yhteisöön. Aikuisnormatiivisuus linkittyy paitsi aikuisten olemukseen myös tapaan juhlia. Vakavat, perinteiset juhlat lujittavat vallitsevaa rakennetta: muutokset nähdään vain menneisyydessä, joka pyhittää nykyhetken vallitsevan järjestyksen (Bahtin 2002, 11). Aikuiset noidat korostavat omaa asemaansa ja pyhittävät itsensä ja menneisyytensä muistelemalla omia saavutuksiaan ja pitämällä puheita itsestään.

Juhlia kuvaavalla aukeamalla (KUVA 3) visuaalinen kerronta on yhdenmukaista verbaalisen kerronnan kanssa eli se vahvistaa sanottua: Rousku-täti syö tarjottavat, Seitikki-serkku pysyttelee punottavine poskineen omissa oloissaan, Hapero-täti pitää puhetta itsestään ja Muskotti-äiti kaataa vieraille yrttijuomaa (MS, 21). Kertoja ei sanallisesti kommentoi syntymäyöjuhlien tunnelmaa, kuten ei kommentoinut lastenkodin ilmapiiriäkään *Mimosassa*, vaan kuvailee hahmojen tekemistä. Päivänsankaria ei mainita verbaalisessa kerronnassa, eikä häntä näy kyvassa. Vasta sivun kääntäminen paljastaa kirjan lukijalle Mimosan makaavan pöydän alla kissoineen ja lahjoineen (KUVA 4). Kuvassa Mimosa on rinnastettu samaan tasoon ja samankokoiseksi aikuisten noitien jalkojen kanssa, minkä lisäksi jalat on personifioitu tai kuvattu muuten elävästi. Kertojan mukaan ”[n]oidat muuttuvat tavallistakin oudommiksi, aina varpaita myöden” (MS, 23), jolloin visuaalinen yhdenmukaistaa ja tarkentaa verbaalista kerrontaa. Kuvan fokalisoitu on Mimosa, jonka voi ajatella myös

kuvan fokalisoijaksi. Mimosan fokalisoimana oudoksi muuttuneet jalat voidaan ymmärtää visuaalisesti konkretisoiduksi kielikuvaksi. Kuvassa jalat ovat vieraiden metonymioita: Haperon saapikkaat ovat saaneet ammottavat suut, jotka ahmivat ja louskuttavat ja Seitikin varpaat ovat kääntyneet itsekeseiseen keskusteluun. Rouskun kauniista kengästä on paljastunut jalka, jonka kantapää ja varpaat ovat paisuneet ulos sukista ja varpaiden päissä on raatelukynnet. Juhlijoiden todellinen luonto on ikään kuin näkyvissä pöydän alla, Mimosan ja kissojen tasolla.

Nähdäkseni on epäselvää, muuttuvatko varpaat omituiseksi metaforisesti, jolloin kyse olisi Mimosan fokalisaatiosta vai muuttuvatko noitien varpaat oikeasti juomisen myötä omituiseksi tarinamaailmassa, jossa taikuus on mahdollista. Mikäli kyseessä ei ole metaforinen vaan fyysinen metamorfoosi, voisi kuva olla Haperon kissan fokalisoima, jolloin peräkkäisten aukeamien (KUVAT 3 ja 4) kuvat toimisivat kahden kuvan sarjana yhdistäen katsomisen ja katsotun asian. Kuvien välinen siirtymä rakentuu tässä leikkaustekniikassa niiden yhteisen elementin varaan (Mikkonen 2010, 321). Katsekuva Haperon kissasta tuijottamassa pöydän alle houkuttelee lukijan tulkitsemaan seuraavan aukeaman kuvan kissan näkökulmakuvaksi. Katsekuvassa ulkoisesta havaintopisteestä käsin esitetään hahmo katsomassa jotakin, mitä kuva itsessään ei paljasta, jolloin tekniikka korostaa pyrkimystä tulkita havainnon merkitystä (emt.). Tosin katsekuvassa on usein näkyvissä katsojan katse ja kasvonilmeet, jotka helpottavat havainnon merkityksen sekä hahmojen sisäisen tilan tulkitsemista. Haperon kissa on selin kuvan katsojaan, joten havainnon merkitystä ei tämän kissan kasvoista voi tulkita, mutta kahden muun vieraan kissat kuitenkin katsovat hämmentyneinä tai tyrmistyneinä ulos kuvasta kuvan katsojaan, jolloin sen voi tulkita kutsuksi jakaa kissojen pöyristys syntymäpäiväsankarin huomiotta jättämisestä ja aikuisten käytöksestä.

Kissat toimivat *Mimosan syntymäyössä* eräänlaisina mykkinä todistajina kommentoiden äänettöminä ilmeillään ja eleillään henkilöhahmojen toimintaa. Ne muodostavat tulkintani mukaan kollektiivisen hahmon eli hahmojen joukon, joiden ominaisuudet edustavat yhdessä eräänlaista konstruktioita henkilöhahmosta (Nikolajeva 2010, 187). Kissat kollektiivisena henkilönä ovat valta-asetelmaltaan Mimosan tavoin lapseen rinnastettu eli aikuisten noitien vallan alainen. Tätä tulkintaa tukee kissojen sijoittuminen kuvissa samalle tasolle Mimosan kanssa: aikuisten juhliessa pöydän ympärillä kissat ja Mimosa ovat lattianrajassa. Aikuisnormatiivisuutta ajatellen sillä ei ole juuri merkitystä, ymmärretäänkö kuvan fokalisoijaksi Mimosa vai Haperon kissa, mikäli kissat ja Mimosa nähdään valta-asemaltaan tasavertaisina. Kumpikin fokalisointi korostaa aikuisten valtaa lapsiin rinnastettavien Mimosan ja kissojen sijoittamisena aikuisten jalkoihin.

Syntymäyöjuhla on eräänlainen siirtymisriitti aikuisuuteen, joten trilogian päätösosassa, *Mimosa ja täysikuufestivaalissa*, Mimosa on saavuttanut yhteisössään oikean noidan tittelin.

Mimosa on nyt iso noita, jolla on ikioma luuta ja kissa ja kahvipannu. Kun hän löysi pienen mökin, joka oli juuri sopiva pien-isoille noidille, hän muutti pois kotoa. Ja ajatella, pieni talo on niin lähellä Muskotti-äidin taloa Kyöpelinvuorella, että he voivat vilkuttaa toisilleen. (MJT, 3).

Kertojan mukaan Mimosa on iso noita, joka määrittellään verbaalisessa kerronnassa noitiin yhdistettävänä tarpeistona eli omana luutana, kissana ja kahvipannuna, eikä esimerkiksi täysi-ikäisyytenä tai aikuisuutena. Kahdessa seuraavassa virkkeessä Mimosan ison noidan statusta jo lievennetään kertomalla, että hän muutti pois kotoa pien-isoille noidalle sopivaan mökkiin, joka sijaitsee aivan äidin talon vieressä. Lisäksi kuva ja teksti yhdessä paljastavat, että sekä Mimosa että hänen mökkinsä ovat oikeastaan hyvin pieniä, jolloin Mimosasta tekee ison ainoastaan kodista pois muuttaminen ja ison noidan statusta kuvastavat esineet eli luuta, kissa ja kahvipannu. Mimosan kohdalla isoksi noidaksi kasvamisella ei ainakaan viitata aikuistumiseen prosessina, jonka myötä kitketään lapsuus ja lapsen ominaisuudet aikuisuuden tieltä. Tulkiten Mimosan varhaisaikuisuuden kynnyksellä olevaksi nuoreksi, joka nimellisesti voi olla iso mutta käytännöllisesti vielä pieni ja lapsen vertautuva. Hänellä ei siis ole todellista vaikutusvaltaa suhteessa muihin Kyöpelinvuoren ja Taikurinlaakson aikuisiin asukkaisiin nähden.

Mimosa ja täysikuufestivaalissa aikuisten ja lasten välisiä valtasuhteita näkyvämpi vastakkainasettelu on noitien ja taikurien välinen. Tässä asetelmassa taikureilla on noitiin nähden valtaapitävien asema, jolloin naispuoliset noidat ovat perinteisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkemyksen mukaan miespuolisten taikureiden Toinen. Aikuisnormatiivisuus ei ehkä ole käsitteenä täysin toimiva tämän teoksen kanssa, jossa oletuksena on pikemminkin miesten kuin aikuisten valta yleisenä normina. Aikuisuus ja siihen liittyvä käyttäytyminen, kuten kaavamaisuus ja muuttumattomuus näkyvät tavassa, jolla noidat ja taikurit toimivat. Kertoja kuvaa, miten asiat ovat ja miten ne ovat aina olleet. Teoksessa kuvataan taikurien järjestämä perinteinen vuosijuhla, jolloin he esittelevät temppujaan noidille (MJT, 16). Juhlaa varten harvat ja valitut noidat saavat toimia avustajina, jolloin he maalaavat kasvonsa esitystä varten (KUVA 5) ja avustavat luudillaan taikureita kuuliaisesti lentonumerossa siten, etteivät taikureiden taitamattomuus ja silmänkääntötemput paljastu (KUVA 6). Mimosan kohonneet kulmakarvat sekä ympyräpyöreiksi avautuneet silmät ja suu paljastavat hänen ihmetyksensä aikuisten kummallista vuosittaista teeskentelyn rituaalia kohtaan.



KUVA 5 (MJT, 15)



KUVA 6 (MJT, 18–19)

Kasvojaan maalaavasta noidasta (KUVA 5) ei sivulla olevassa tekstistä kerrota mitään, sillä sivulla oleva teksti liittyy aukeaman vasemmanpuoleiseen kuvaan. Näin ollen kerronta jää ilman sivunkääntämistä pelkän kuvallisen ilmaisun varaan. Kuvassa Mimosa vaikuttaisi pitelevän peiliä noidalle, joka maskeeraa itseään pellen näköiseksi. Pelle-noita näyttää aikaansaannokseensa tyytyväiseltä, kun taas Mimosa vaikuttaa hämmentyneeltä ja Mämmi-kissa suorastaan kauhistuneelta: sen karvat ovat nousseet pystyyn, häntä on pörheänä ja suu on avautunut sähinään tai mouruntaan. Vasta seuraavalla aukeamalla kertoja antaa lisää tietoa, josta selviää, että pelle-noita onkin Muskotti-äiti, joka on valittu harvojen joukosta taikurien avustajaksi. Kyse ei ole klovniksi maskeerauksesta vaan meikkaamisesta tehtävää varten. ”Mimosa ihmettelee, miksi avustajat ovat pukeutuneet alusvaatteisiin ja miksi he värittävät kasvonsa. Ehkä noidat eivät usko, että taikurit pitävät tavallisista noidista.” (MJT, 17.) Verbaalinen ja visuaalinen kerronta ovat yhdenmukaista Mimosan ihmetellessä tilannetta, joka on hänelle uusi ja outo. Kukaan ei selitä, miksi aikuiset toimivat valitsemallaan tavalla, joten Mimosa selittää tilannetta omalla tavallaan. Meikkauskuvassa on mielenkiintoista se, että ilman sivunkääntöä ja verbaalista kerrontaa tuskin edes meikkaamisen funktion yleisesti ymmätävä aikuislukija mieltää Muskotin maskeerauksen kaunistautumiseksi. Pelkkä kuva ilman kertojan tarkennusta tilanteeseen tarjoaa nähdäkseni sekä aikuis- että lapsilukijalle samaa, tilannetta kummastelevaa lapsilukijapositiona.

Kuvan näkökulma asettuu osittain Muskotti-äidin selän taakse. Kuvan näkökulma on lähellä äitiä tarkkaillen tätä, ja näkökulma selän takaa luo vaikutelman siitä, että kuva pitää ainakin osittain sisällään henkilön näkökulman kuitenkin siihen yhtymättä (Mikkonen 2010, 321–322). Pöytä ja peili muodostavat Mimosan ja naamansa maallan noidan välille muurin, joka estää Mimosaa ymmärtämästä aikuisten kummallisten sääntöjen maailmaa. Peilin kautta katsojalle tarjoutuu paitsi kuva siitä, mitä Mimosa edessään näkee, samalla myös äidin katse, joka kohdistuu suoraan ulos

kuvasta lukijaan. Peili rajaa maalatut kasvot siten, että tulkitseen äidin peilikuvan kuva kuvassa - rakenteeksi, joka välittää koko kuvan sisällöllistä merkitystä (ks. Kokko 2012, 156). Tilanteen fokaalisoituna olevien meikkaavan äidin ja tilannetta tarkkailevien Mimosan ja kissan katseet asetetaan vastakkain. Tulkitseen kuvan haastavan lukijan valitsemaan oman suhtautumistapansa tilanteeseen: näetkö peilissä kauniin, meikatun ja itseään arvostavan naisen vai roolia varten itsensä naurettavaksi naamioivan naisen?

Taikurien juhlassa Mimosa lentää taikurien ja noitien yläpuolella tuijottaen hämmästellessä sormi suussa valokeilassa paistattelevaa taikuria (KUVA 6). Mämmi-kissa istuu noita-katsojan pään päällä ja mouruaa suu apposen auki. Kissan silmiä ei näy, mikä saa pään näyttämään avonaiselta kidalta. Tässäkin teoksessa kissa toimii mykkänä todistajana. Kukaan ei kiinnitä huomiota kissaan, jonka mourunnan tulkitseen huudoksi tilanteen vääryydestä. Taikurit on kuvattu kuin ikoneiden pyhimykset sädekehineen tai kuin omiin kupliinsa. Katsomon noidat ovat aseteltu kuvan alareunaan, mikä kuvaa heidän alemmuuttaan taikureiden nähden. Tätä korostaa sijoittuminen oikeanpuoleisen taikurin jättimäisen tykin, fallossymbolin, alle. Mimosa ihmettelee avustajien vähäpukeutuneisuutta ja kasvojen värittämistä sekä miksi noidat taputtavat taikureiden epäaidoille taioille yhtä kohteliaasti joka vuosi (*MJT*, 17). Ihmetys ja hämmennys kuvastuvat Mimosan maskeerattuun äitiin ja omahyväisesti virnistelevään taikuriin kohdistetusta tuijotuksesta. Mimosan silmät ja suu ovat pyöreinä hämmästyksestä ja luudalla lentäessään noitatytön käsi hapuilee pohtivasti leukaa ja suuta: miksi taikurit alentavat noitia ja miksi noidat suostuvat sortamiseen? Aikuisten normaali, perinteiden mukainen käytös näyttäytyy Mimosalle outoa, ellei jopa järjettömänä.

Muskotti-äiti ja muut avustajat muistuttavat ulkoasultaan pellejä tai narreja, kun taas valonheittimet luovat taikureiden ympärille pyhimysmäisen loisteen tai sädekehän. Vaikka avustajat näyttävätkin lähes groteskeilta, eivät nämä juhlat ilmennä karnevaalia ja siihen sisältyvää groteskia realismia. Juhlat vahvistavat voimassa olevia valtasuhteita eli taikureiden ylemmyyttä noitiin nähden. Noidat kerääntyvät suomaan suosiotaan ja kunnianosoituksiaan taikureita kohtaan huolimatta siitä, että osaavat itse oikeasti taikoa, siinä missä taikureiden taikatemput perustuvat illuusioihin taidoista. Juhlissa taikurit hymyilevät aidosti ja omahyväisesti, kun avustajat hymyilevät nukkemaisen kohteliaasti tai eivät ollenkaan. Yleisö kyllä katsoo esitystä, mutta ei osallistu siihen eikä jaa taikurien iloa. Karnevaalille tyypillinen karnevaalin eläminen puuttuu: kyse on pelkästään valmiiden roolien esittämisestä sekä vallitsevien olojen ja valtarakenteiden lujittamisesta eli aikuisnormatiivisuudesta.

Aikuiset ja taikurit erottavat itsensä valtaapitävinä lapsista ja noidista. Tämä ilmenee kuvissa suljetuina ovina, syntymäpäiväsankarin unohtamisena pöydän alle sekä noitia ja taikureita erottavana

jokena. Aikuisten ja lasten maailmat esitetään erillisinä, jolloin aikuisuuden ja lapsuuden välillä on kuin muuri, jota voisi luonnehtia aikuistumiseksi, jonka myötä lapsuus unohtuu tai se kitketään pois. Aikuiset toteuttavat totuttuja kaavoja pysähtymättä lasten tavoin ihmettelemään ja kysymään miksi. Salaisissa toiveissaan ja haaveissaan aikuiset haluaisivat tehdä tai olla jotain muuta kuin mitä he aikuisten roolissa toteuttavat, mikä johtaa teeskentelyyn. Aikuisuus roolina edellyttää, että aikuiset käyttäytyvät siten, kun heidän oletetaan yhteiskunnassa sosiaalistuneina ja sivistyneinä ihmisinä käyttäytyvän eli vakavasti. Aikuisuus esitetään teoksissa vakavana roolina, johon kuuluu suhtautua kaikkeen uuteen epäluuloisesti, kielteisesti ja torjuvasti. Aikuisuuteen liittyy kaavamainen ja muuttumaton käyttäytyminen ja perinteiden vaaliminen. Siihen liittyy myös menneisyyden ja perinteiden vaaliminen, esiintyypä se kyvyttömyytenä muuttua tai nostalgisena haikailuna. Olennaista on lujittaa vallitsevaa rakennetta, jolloin muutokset nähdään vain menneisyydessä, mutta ei mahdollisina tai haluttuina nykyhetkessä. Aikuisia ja aikuisnormatiivisuutta luonnehtii ennen kaikkea muuttumattomuus ja uudistumattomuus.

2.2 Käänteentekevä karnevaali

Karnevaali poikkeaa täysin edellä esittelemistäni aikuistumisjuhlista sekä taikurien vuosijuhlista, joissa huomio keskittyy valtapitäviin ja heidän taitojensa korostamiseen. Mainitut juhlat keskittyvät pitämään yllä perinteitä ja pysyvyyttä ja samalla ne vahvistavat vallitsevia valtarakenteita. Karnevaalissa paino on uudistumisessa ja muutoksessa (Bahtin 2002, 11). Karnevaalin idea on kääntää maailma väliaikaisesti nurinpäin, jotta sitä voidaan tarkastella ikään kuin vääristävän peilin kautta (Nikolajeva 2010, 10). Vallitseva hierarkia ja normit kääntyvät teoksissa pääläelleen täydenkuun aikana järjestetyissä karnevalistisissa juhlissa. Käsittelen tässä alaluvussa ensiksi aikuisten karnevalistisiksi haaveiksi hahmottamaani subjektiivista groteskia, joka eroaa karnevaalin groteskista realismista. Sen jälkeen tutkin trilogian karnevaalia, jota ilmentävät groteskin realismin kuvallisuus ja niihin kietoutuvat juhlinnan kuvat, naurun kulttuuri sekä karnevaalin eläminen karnevaalivapauden lakeja noudattaen. Viimeiseksi tarkastelen, miten henkilöhahmot trilogiassa elävät karnevaalia ja miten aikuisten ja lasten väliset valtasuhteet ja kommunikointi muuttuvat karnevaalin aikana verrattuna alkuasetelman aikuisnormatiivisuuteen.

Trilogiassa valtaapitävät toimivat tiettyjen aikuisnormatiivisten periaatteidensa mukaan eli siten kuin aikuisten oletetaan käyttäytyvän. Aikuisnormatiivinen elämäntyyli ei kuitenkaan tyydytä aikuisten haluja ja toiveita, jotka he ovat joutuneet tukahduttamaan aikuisen aseman vaatiman käy-

töksen myötä. Aikuisten tukahdutettu puoli ilmenee tulkintani mukaan romanttisena groteskina. Groteski realismi on olennainen osa karnevaalin ja naurukulttuurin kuvastoa, kun taas romanttinen groteski liittyy paitsi kauhuun, myös erilaisten ristiriitaisten sävyjen ja emotioiden yhtäaikaiseen läsnäoloon sekä sisäänpäin kääntymiseen, minkä vuoksi romanttista groteskia voidaan luonnehtia myös subjektiiviseksi groteskiksi (Perttula 2010, 30). Bahtin (2002, 36–39) erottaa groteskin realismin ja romanttisen groteskin tiukasti toisistaan. Romanttinen groteski siirtyy yleiseltä paikalta yksityiseen tilaan, jolloin se on ikään kuin yksin koettu karnevaali, joka tiedostaa erillisyytensä. Tämä maailma on ihmiselle jollain lailla outo ja vieras. Sen kuvat ovat ilmauksia pelosta maailmaa kohtaan, kun taas groteskin realismin kuvissa nauru vapauttaa kaikesta pelosta ja kauhusta. Lisäksi romanttiseen kauhuun liittyy nukketragedian teema, joka viittaa käsitykseen vieraasta, epäinhimillisestä voimasta, joka hallitsee ihmisiä ja muuttaa heidät marioneteiksi. Yleiseksi romanttisen groteskin ominaispiirteeksi Bahtin mainitsee pimeyden. Kyseessä on siis öinen groteski, joka poikkeaa kansan groteskille ominaisesta ilosta ja valoisasta groteskista.

Mimosassa romanttinen groteski näkyy aikuisten yöllisen, ovien taakse lukitun yksityisen karnevaalin kuvissa. Aikuiset toimivat päivisin kuin marionetit, joita ohjaavat esi-isien säännöt. Öinen, yksityinen karnevaali on aikuisille ainoa paikka vapautumiselle, inhimillisyydelle ja naurulle, mikä ilmentää päivisin painostavaa pelkoa maailmaa ja omaa itseyyttä kohtaan. Aikuiset nauttivat yksin karnevaalistansa kääntäen aikuisnormatiiviset säännöt ylösalaisin: he vapautuvat erillisinä yksilöinä yöaikaan ja pimeässä päivänvalossa heitä hallitsevista aikuisuuden rooleistaan.



KUVA 7 (M, 9)

KUVA 8 (M, 10)

KUVA 9 (M, 11)

KUVA 10 (M, 12)

”Iltaisin, kun kaikki luulevat, että toiset nukkuvat, suljettujen ovien takana tapahtuu kummia. Sen lapset tietävät, sillä heillä on tapana hiipiä Villen perässä”. (M, 9.) Mitä ovien takana sitten tapahtuu, kerrotaan ainoastaan kuvien avulla (KUVAT 8–10), jotka paljastavat aikuisten olevan iloisia ja tekevän aivan eri askareita kuin päivällä. Kuvissa ei niinkään ole varsinaista pelkoa ja kauhua herättäviä elementtejä, mutta ne ovat kuin outoja ja ristiriitaisia unikuvia. Kuvat ovat lasten fokalisioimia, jolloin lukijat kutsutaan mukaan lasten yölliselle vakoiluretkelle jakamaan paitsi lasten näkökulma

myös tunnetila. Liikkeelle lähdetään kahden kuvan sarjalla (KUVAT 7 ja 8), jotka yhdistävät katsomisen ja katsotun asian. Tämä on leikkaustekniikka, jossa kuvien välinen siirtymä rakentuu niiden yhteiseen elementtiin, jolloin katsomista kuvaava otos houkuttelee tulkitsemaan seuraavan kuvan (Mikkonen 2010, 321). Lukija näkee, että lapset kurkistavat vuorotellen avaimenreiästä, mikä herättää uteliaisuuden siitä, mitä he näkevät suljetun oven toisella puolella. Kun lukija kääntää sivua, hän pääsee näkemään saman kuin lapset (KUVA 8), jolloin kyseessä on näkökulmakuva. Se on näkökulmista suorin ja subjektiivisin, sillä havainto omaksutaan sellaisenaan hahmon kautta (emt.). Näkymää on korostettu rajaamalla kuva avaimen reiän muotoiseksi: Hannu istuu iloisesti hymyillen työhuoneensa lattialla kauha ja keittokirja käsissään. Hän on hylännyt silmälasinsa ja puvun takkinsa, jotka päivisin korostavat hänen statustaan johtajana. Jähmeyden ja auktoriteetin symbolit ja päivittäisessä laskemisen rituaalissa käytettävät esineet ovat saaneet jäädä esi-isien vaativien katseiden kanssa taka-alalle.

Lapset katsovat Helgan tanssia oven raosta, mikä tarjoaa lukijalle mahdollisuuden nähdä lasten totiset ja hämmentyneet ilmeet (KUVA 9). Annan ja Iivon katseet suuntautuvat eteenpäin, jolloin he vaikuttavat katsovan yhtä aikaa sekä Helgaa ja että ulos suoraan ulos kuvasta lukijaan. Tulkitsen katseen kutsuna lukijalle jakamaan lasten ihmetys siitä, miten aikuisnormatiivisuudesta poikkeavasti aikuiset käyttäytyvät, kun he luulevat, ettei kukaan näe heitä. Helga on asettunut hiljaisuuden, rauhallisuuden ja siisteyden sääntöjä vastaan laulaen ja villisti paljain jaloin pyörähdellen matto rullattuna. Hän on avannut tiukan nutturansa antaen hiustensa liehua vapaana. Hän on täysin päinvastainen verrattuna äitinsä valvovan silmän alla kuuliaisena ja jäykkänä seisovaan naiseen: hänen asentonsa on vaihtunut sulkeutuneesta ja pelokkaasta koonnosta avonaiseen maailmaa syleilevään ojentoon, joka ilmaisee hyväksymistä ja varmuutta (Happonen 2007, 166). Tanssivan Helgan takana on peili, joka heijastaa ikkunasta loistavan uudenkuun valon huoneeseen. Synkkä maisema on vaihtunut uudestisyntymää symboloivaan kuunvaloon, mikä osaltaan kuvastaa Helgan muutosta.

Hessun puuhia lapset tarkkailevat kyyristyneenä porraskaiteen takaa (KUVA 10). Hessu on luopunut ovimiehen univormuun kuuluvasta hatustaan ja keskittyy vahtimisen sijaan kasvattamaan helästi kukkia. Kyyristynyt asento johtuu osittain piileskelystä Hessun katseelta, mutta tulkitsen koontoa (ks. Happonen 2007, 163) muistuttavan asennon yhdistettynä Mantan ja Iivon toisiinsa hakeutuvina hämmentyneinä katseina suruna, epävarmuutena ja vetäytymisenä. Kuva on edellisen tavoin kehyksetön kokosivun kuva, mikä Nikolajevan ja Scottin (2001, 62) mukaan kutsuu katsojan sisälle kuvaan, toisin kuin lukijan ja kuvan välille irrallisuuden tunnetta luovat kehykset. Näkökulma tilanteeseen avautuu lasten selän takaa, mikä luo vaikutelman siitä, että kuvaan sisältyy ainakin osittain,

ellei kokonaan henkilön näkökulma. Katsominen jonkun kanssa tai jonkun takaa voidaan ymmärtää vapaaksi epäsuoraksi fokalisaatioksi tai näkökulmaksi, joka on verrattavissa kirjoitetun kielen vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Kyse on tällöin kertojan/tekijän ja henkilöhahmon havaintonäkökulmien yhdistymisestä. (Mikkonen 2010, 322–323.) Koska lukija katsoo lasten kanssa aikuisten puuhia, pyritään tällä näkökulmatekniikalla kiinnittämään huomio lasten näkökulmaan ja heidän pelkoonsa ja hämmennykseensä aikuisten maailmaa ja aikuisuutta kohtaan.

Aikuisten yöllisissä puuhissa kyseenalaistetaan paitsi teoksen esittämät, päivänvalossa voimassa olevat aikuisen roolin ja statuksen vaatimat käyttäytymissäännöt, myös sukupuoliroolit. Hannu on päivisin johtajana maskuliinisessa työtehtävässä edeltävien miessukupuolvien tapaan. Samoin Hesus työ portieerina tai talonmiehenä univormuineen piirtyy maskuliiniseksi. Miesten yölliset puuhut eli ruoanlaitto ja kukkasten hoito mieltyvät feminiiniseksi sekä trilogiassa että sen kirjoittamisajan kohdan yhteiskunnassa. Helgan tanssi ilmentää seksuaalista vapautumista, mitä korostavat vapaana liehuvat hiukset ja yön rytmin keinutettavaksi antautuva keho. Aikuisten karnevalistiset haaveet suuntautuvat siis aikuisuuden edellyttämästä vakavuudesta vapautumisen lisäksi myös sukupuolirooleista vapautumiseen.

Aikuiset ovat sulkeutuneet omiin tekemisiinsä ja maailmoihiinsa ja sulkeneet lapset ulkopuolelle. Lasten hämmennys ja pettymys aikuisiin ja aikuisuuteen tiivistyy surullisiin huokauksiin nukku-
maan mennessä: ”Miten erilaisia aikuiset ovatkaan oviensa takana...siinä on eroa kuin yöllä ja päivällä. Mutta tällaista elämä on, lapset ajattelevat sängyissään.” (M, 13). Lapsissa aikuisten omituinen ja ristiriitainen käytös herättää kummastusta, mutta oletettavasti myös epävarmuuden ja sitä kautta pelon tunteita: aikuisuus kauhistuttaa outoutensa ja vierautensa vuoksi. Lapset miettivät edessään siintävää aikuisuutta, joka hämmästyttää heitä aikuisten kummallisen ja kaksinaisen käyttäytymisen vuoksi. Aikuiset eivät puhu lapsille aikuisuudesta, ja olettavat, että lapset näkevät vain päivisin näkyvissä olevan aikuisuuden roolin. Mickwitzin ideologia on tässä näkyvissä, sillä hän on todennut, että lasten kanssa kannattaisi puhua kaikista niistä mahdollisuuksista, jotka avautuvat aikuisuuden myötä, sillä lapset miettivät usein sitä, miltä tuntuu olla iso ja aikuistua (Siljamäki, 15.10.1984). Lapset ja aikuiset elävät samassa maailmassa, jolloin lapsuuden ja aikuisuuden välisiä ovia tulisi raottaa eikä sulkea.

Karnevaali ja nauru erottavat subjektiivisen groteskin groteskista realismista. Lasten tuntema pelko aikuisten outoa maailmaa kohtaan vapautuu naurun avulla karnevaalin groteskin realismin kuvissa. Karnevaalin esteettisenä konseptiona Bahtin esittelee groteskin realismin, jolla viitataan elämän materiaalis-ruumiilliseen ulottuvuuteen eli ruumiin, syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuoli-

lielämän kuviin. Nämä kuvat nähdään iloisina ja juhlivina ja ne edustavat jotakin universaalia ja kaikkia ihmisiä. Groteskiin realismiin pääpiirre on kaiken ylevän, henkisen, ideaalin ja abstraktin alentaminen, maallistaminen ja ruumiillistaminen. Alentamisella tarkoitetaan liikettä alaspäin kohti maata ja maallista vastakohtana korkealle ja ylevälle: ihmisruumiissa ylhäällä ovat kasvot ja alhaalla taas vatsa, sukuelimet ja takapuoli. Alentaminen on ambivalenttia eli samanaikaisesti tuhoavaa ja uudelleen synnyttävää, sillä maallisuus liittyy maahan, joka nähdään sisäänsä syövä, hautavana ja synnyttävänä elementtinä, jolloin vanha saa siirtyä uuden tietä. Siinä missä virallinen ja ylevä edustaa pysyvyyttä, groteski alapuoli on aina tuottava ja uutta siittävä. (Bahtin 2002, 19-22.) Groteskin ruumiin piirteet ovat avoimuus, jatkuva muotoutumistila ja vuorovaikutus maailman kanssa (mt., 250).

Groteskin realismin kuvallisuus on läsnä trilogiassa erityisesti nenissä, suissa ja varpaissa. Groteski on kiinnostunut ruumiin rajat ylittävistä ulokkeista ja aukoista, joten groteskeissa kuvissa olennaista kasvoissa ovat suu ja nenä, joka usein edustaa fallosta. Groteski ruumis on aina muotoutuva ja muuttuva ja yhteydessä maailman ja toisten ruumiiden kanssa. Maha ja fallos ovat myönteisen liioittelun kohteita, sillä näissä ruumiinosissa ruumis ylittää itsensä ja omat rajansa laittaen jotain uutta alulle. Ulokkeiden jälkeen tärkeimpiä groteskeissa kuvissa ovat ruumiin aukot, kuten suu ja takapuoli, jotka toimivat kahden ruumiin tai ruumiin ja maailman välisinä vaihdon ja vuorovaikutuksen alueina ja mahdollistavat ruumiin rajojen ylityksen (Bahtin, 280–281). Noitien ja taikureiden nenät on kuvattu varsin isokokoisiksi ja selvästi ruumiista ulostyöntyviksi verrattuna Mimosan tai lastenkodin lasten pikkuruisiin neniin. Lastenkodin aikuistenkaan neniä ei ole kuvattu yhtä suuriksi tai kasvoista korostuneesti ulospäin työntyviksi kuin noitien tai taikurien. Kasvoja edestäpäin kuvattaessa lastenkodin aikuisten ja lasten nenät ikään kuin sulautuvat kasvoihin luoden litteän kaksikulotteisen vaikutelman, kun taas noitien ja taikureiden nenät lähes yksinomaan edestäpäin kuvattaessakin näyttävät työntyvän ulos kasvoista johtuen nenän kaarevasta kolmiulotteisuudesta vaikutelmaa luovasta muodosta. Tulkiten teosten nenän teeman liittyvän valtasuhteisiin eli mitä suurempi nenä sen enemmän valtaa. Henkilöhahmojen nenän koko ei ole staattinen, mikä vahvistaa tätä käsitystä. Teksti ja erityisesti kuvat antavat nenien kuvauksilla vihjeitä siitä, miten valtasuhteita tulee kulloinkin tulkita. Merkittävää groteskin kuvallisuuden kannalta ovat tilanteet, jolloin henkilöhahmot kuvataan sivuprofiilista korostaen nenän muotoa ja kasvojen rajojen ylittämistä. Näissä kuvissa nenä korostaa henkilöhahmojen avoimuutta toisiin henkilöihin tai karnevalistiseen maailmaan. Erityisen voimakas ruumiin rajojen ylittämistä ja toisten ruumiiden kanssa yhdistymistä kuvaava aukeama (KUVA 11) on *Mimosa ja täysikuufestivaalissa*, jossa taikurit ovat saapuneet Kyöpelinvuoreen täy-

sikuufestivaaleille. He ovat ällistyneitä noitien lentotaidoista sekä noitailotulituksesta, joka saa naurun räiskimään, roiskumaan ja kipinäöimään taivaan täydeltä (MS, 26–27).



KUVA 11 (MJT, 26–27)

Noitien nenät, varpaat, leuat ja sormet työntyvät pitkinä ulokkeina ulos ruumiista. Näitä ulokkeita pidentävät ja korostavat räiskivät ja roiskivat tähtisädetikut, joiden loisteen pyöreä muoto toisintaa valtavaa uudistusta symboloivaa täysikuuta. Noidat liittyvät toisiinsa pitäen paitsi kiinni toistensa käsistä myös luutiensa kautta, jotka muodostavat spiraalimaisen ketjun, jonka yhdeksi osaksi taikureiden ryppään voi nähdä liittyvän. Taikurienkin nenät piirtyvät ulos kasvoista, mutta ne näyttävät pienemmiltä tai vähäisemmiltä verrattuna noitien lukuisiin ulokkeisiin. Lisäksi taikurien ilmeet ovat hämmentyneitä: he tuijottavat noitien lentoa suut ammolleen silmät lähes pullistuen ulos päästä. Puolet taikureista näyttää olevan alusvaatteisillaan ja kaikkien kasvot ovat suuntautuneet ylöspäin suut ammolleen ja nenät kohti taivasta. Groteskin realismin kuvallisuuden mukaisesti nämä esitetyt ruumiiden ulokkeet ja aukot symboloivat noitien ja taikurien välisen vuorovaikutuksen mahdollistumista. Taikurit ovat pakotettuja näkemään noitien kyvyt ja vastaanottamaan heidän maailmansa. Ulokkeet korostavat täysikuun ohella uuden alulle panemista ja uudistumista: tämä karnevalistinen juhla mahdollistaa paitsi noitien väliaikaisen valta-aseman taikureihin nähden myös uudenlaisen maailmanjärjestyksen, jossa noidat ja taikurit sulauttavat ja tasavertaistavat maailmansa.

Ruumiin ja tarpeenteon groteski kuvallisuus tulee hyvin esille trilogian ensimmäisen osan kuvassa, jossa lapset näkevät Helgan vessassa Mimosan lennättäessä vessan oven auki (KUVA 12): ”Mimosa leikki luudallaan niin usein kuin mahdollista. Hän lensi pyörremyrskyn tavoin talon päästä päähän. Yksikään ovi ei pysynyt suljettuna.” (M, 27.) Oven avaaminen ja Helgan yksityisyyden

paljastaminen on konkreettisen lisäksi myös kuvaannollista: Mimosa avaa aikuisten ja lasten maailmoja erottavan rajan.



KUVA 12 (M, 26–27)

Verbaalis-visuaalisesti tarkasteltuna kuva ja teksti ovat yhdenmukaisia ja toisiaan vahvistavia: kuva ilmentää, miten todella yksikään ovi ei pysy suljettuna, kun Mimosa lennättää vessan oven auki paljastaen Helgan yksityisellä hetkellä. Kuva on merkityksen tulkinnan kannalta selvästi hallitseva tarkentaessaan ja laajentaessaan hyvin niukkaa ja toteavaa verbaalista kerrontaa. Lukija pääsee jakamaan lasten huvituksen ja Helgan kauhun lasten selän takaa. Kyseinen kuvakulma kutsuu lukijan myös jakamaan osittain lasten näkökulman (Mikkonen 2010, 321–322). Lukija kutsutaan näin mukaan karnevaalin nauruun. Toisaalta Helgan katse suoraan lukijaan ei ole ainoastaan kutsu vaan pikemminkin myötätuntoa kerjäävä avunhuuto jakaa hänen näkökulmansa. Helga on hädissään, kun yksityinen ja piilotettu on tullut näkyväksi. Helgan kauhistuneiden kasvojen lisäksi kuvassa näkyy myös osittain Helgan takapuoli. Groteskissa realismissa takapuoli nähdään kasvojen kääntöpuolena (Bahtin 2002, 331). Tulkitsen Helgan takapuolen näkymisen hänen piilotetun puolensa paljastumisena. Helga ikään kuin menettää kasvonsa, kun lapset näkevät hänet hauskan tai hullunkurisen valossa vakavan ja virallisen vastakohtana. Kuvassa on näkyvissä ero subjektiivisen ja karnevaalin groteskin välillä: lapset vapautuvat naurun avulla siitä kauhusta, jonka aikuisten yksityisen puolen näkeminen öisin herättää. Lukija voikin valita kuvassa näkökulmansa: yhtyäkö lasten tavoin karnevaalin nauruun vai jakaako Helgan kauhu ja tyrmistys?

Helgan hämmennystä ja häpeää ilmentävät suuriksi auenneet silmät, huutoon tai kauhistuneeseen henkäykseen avautunut suu ja naamasta kaulalle levinnyt vahva punastus. Suu ja takapuoli ovat

tärkeitä kuvia groteskissa, sillä niissä ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat, ne toimivat näiden vaihdon ja vuorovaikutuksen alueena. Ulospullistuneet silmät ilmentävät ruumiillista ponnistusta, mutta tärkein groteskin kannalta on ammolleen avattu suu, joka edustaa kaiken nielevää ruumiillista syvyyttä. (Bahtin 2002, 281.) Avoimet ovet, silmät ja suut korostavat avoimuutta, vuorovaikutusta ja muotoutumisen tilaa. Groteski kuva luonnehtii ilmiötä sen kasvun ja muotoutumisen vaiheessa eli kyse on muutostilan tai metamorfoosin kuvauksesta (mt., 24). Helgan ruumis samoin kuin taikurien ja noitienkin ruumiit ovat avoinna uudelle järjestykselle. Groteski ruumis on myös rengas sukupolvien ketjussa tai kahden renkaan yhtymäkohta, sillä se paljastaa kasvavan ja rajansa ylittävän ulottuvuutensa (mt., 26). Groteskin ruumiin kuvat yhdistävät eri sukupolvet ja siten lasten ja aikuisten maailmat.

Bahtinin (2002, 281–282) mukaan groteski ruumis ei ole pysähtynyt tai muuttumaton vaan muotoutuva, sillä se nielaisee maailman ja joutuu maailman nielaisemaksi. Groteski sivuuttaa ruumiin erilliseksi ja valmiiksi sulkeman ja rajoittaman pinnan (emt.). Takapuoli, pullistuneet silmät ja avoin suu luovat kuvan Helgasta, joka on päätyntä karnevalistisen maailman nielaisemaksi. Groteski on läpäissyt virallisen sulkeman pinnan ja tehnyt Helgasta muotoutuvan, valmiin muutokselle ja vuorovaikutukselle. Lasten huvittuneet ilmeet korostavat groteskia: Annan suu on auennut hymyyn tai nauruun ja hän tuijottaa livon kanssa silmät suurina Helgaa. Lasten tirkskunnan voi melkein kuulla. Karnevaalin nauru on groteskien kuvien tavoin alentavaa ja materialistavaa. Lasten huvittuneisuus ja kuvan groteskius alentavat Helgan hierarkkista ylemmyyttä lapsiin nähden, jolloin kuva kyseenalaistaa valtasuhteet. Henkilöiden asettelu on omiaan korostamaan karnevaalin leikkimuotoista elämää, sillä lapset tuijottavat Helgaa haltioituneena kuin teatteriesitystä, mutta kyseessä ei ole esitys esiintyjineen ja katsojineen vaan henkilöiden elämä, joka saa karnevalistisia tai leikkisiä piirteitä.

Mimosa esitetään samalla aukeamalla kahdessa eri kohdassa lentämässä luudallaan. Tämä *simultaanisuksessio* eli samanaikainen peräkkäiskuvaus mahdollistaa ajan esittämisen visuaalisin keinoin (ks. Kokko 2012, 138–139). Visuaalinen tekniikka vahvistaa, tarkentaa ja yksityiskohtaistaa verbaalista kerrontaa Mimosasta lentämässä pyörremyrskyn tavoin kaikkialla talossa avaamassa ovia. Mimosan vauhti on korostunut ilmapirtausta kuvaavilla viivoilla, jotka paljastavat tämän lentäneen aukeaman poikki vasemmalta oikealle. Vasemmalta tuleminen nähdään kuvataiteessa usein sisäisen vaarana, henkilöön liittyvänä ongelmana tai fantasiointina (ks. Happonen 2007, 169). Mimosa kuvastaa Helgan sisäistä ristiriitaa aikuisnormatiivisuuden ja omana itsenään olemisen välillä. Mimosa kohoaa Helgan yläpuolelle, mikä ilmentää karnevaalin nurinpäin kääntämisen logiikkaa, jossa narrit kruunataan ja hallitsijat alennetaan. Molemmissa Mimosaa esittävistä kuvista tämän suu on leveästi

auki: ensimmäisessä tämän katse on suuntautunut Helgaan ja toisessa Mimosan silmiä ei edes näy vaan ainoastaan suu avautuu lukijalle. Jälkimmäinen on reaktiokuva, joka kiinnittää huomion havaitsemiseen juuri nähtyyn (Mikkonen 2010, 322). Tulkitsen kuvan kutsuvan katsojan yhtymään nauruun ja sitä kautta karnevaalin aikuisnormatiivisuutta kyseenalaistavaan näkemykseen. Mimosa mahdollistaa lasten ja aikuisten maailmojen välisten rajojen ylittämisen sekä aikuisten normien kyseenalaistamisen. Hän avaa niin aikuisten henkiset lukot kuin ihmisten välisen kommunikaatiokanavan muutokselle.

Groteskin realismi näkyy trilogiassa paitsi ruumiin myös syömisen ja juomisen kuvina, jotka liittyvät ylenpalttisuuteen ja mässäilyyn. Juhlintaan liittyvät kuvat ovat syömiseen, juomiseen ja ahmimiseen liittyviä kuvia, joissa on vahva pyrkimys runsauteen, positiiviseen liioitteluun ja juhmalliseen riemukkuuteen. Juhlinnan kuvat kietoutuvat niin tiiviisti groteskin ruumiin kuviin, että niiden välille on vaikeaa tehdä selvää eroa. (Bahtin 2002, 248). Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan kohdeteosten karnevaalien juhlinnan kuvia. Karnevaaliin kuuluu suurena osana pidot ja juhlat, jotka linkittyvät ihmisten historiassa elämän käännekohtiin. Juhlissa kaikki pääsivät osallisiksi yhteisöllisyydestä, vapaudesta, tasa-arvoisuudesta ja yltäkylläisyydestä. (Bahtin 2002, 11.) *Mimosan* loppuhuipentumassa, lasten täydenkuun aikaan järjestämissä isoissa juhlissa kaikki pääsevät osalliseksi karnevaalin nauruun perustuvaan elämään (KUVAT 13 ja 14). Karnevaalissa yhdistyy elämän reaalinen muoto ja samaan aikaan sen uudelleen syntynyt ideaalinen muoto (mt., 10). Tämä näkyy lastenkoodin iloisessa juhlassa, joka on kaikille avoin ja totta, ja joka samalla yhdistää aikuisten ja lasten toiveet ja haaveet. Juhla on kuin ideaalisen lasten ja aikuisten yhteisen maailman kuvaus.



KUVA 13 (M, 38–39)



KUVA 14 (M, 40–41)

Lapset ja aikuiset tanssivat, soittavat, nauravat ja iloitsevat kaikki yhdessä. Juhlan tunnelma välittyy lähes yksinomaan kuvien avulla. Kuvien näkökulma on tulkintani mukaan *Mimosan*: ”Olli osoittaa kattoa, ja siellä Mimosa keikkuu lampussa. Välillä hän katsoo alas ja vilkuttaa lapsille, ja välillä sataa kukkia tanssivan perheen ylle.” (M, 41.) Kuvat juhlivasta perheestä ovat näin ollen *Mimosan* näkökulmakuvia, joiden suora, subjektiivinen näkökulma (ks. Mikkonen 2010, 321) ohjaa tulkitse-

maan kuvia lapsenomaisen ilon kautta. Kyseessä voisi olla jopa lapsinormatiivinen näkökulma, sillä Mimosa on ylennettynä korkealla katonrajassa muiden yläpuolella lasten järjestämässä valtasuhteet kääntävissä karnevalistisissa juhlissa. Sekä aikuisten että lasten asennot ovat avoimia ja liikkeet vertikaalisia heidän tanssiessaan ja juhliessaan, jolloin juhlan hyväksyvä avoin kommunikointi ja vuorovaikutteinen antaminen ja ottaminen korostuvat (ks. Happonen 2007, 167). Taka-alalla näkyvät portaot osoittavat juhlien sijoittumista alemmalle tasolle, lähelle maata, mikä ilmentää ambivalenttia alentamista ja sitä, miten rajoittava normatiivisuus rikotaan uuden avoimen ilmapiirin synnyttämiseksi. Kaikki ovat pukeutuneet yöasuun, sillä juhlat ovat keskellä yötä, silloin kuin ainakin lasten pitäisi olla nukkumassa. Yöasut edustavat siis myös nurinkääntämisen logiikkaa. Aikuisten ja lasten samanlainen hullunkurinen pukeutumien korostaa nähdäkseni myös karnevaalin maallistumista ja tasa-arvoa. Hessu ei ole pukeutunut yöasuun, mutta virka-asun sijasta hänellä on puutarhurin hattu ja kastelukannu, joiden tulkitsen yhdessä liioitellun valtavien kukkien täyttämän aulan kanssa korostavan uudesta hedelmällisestä maaperästä kohoavien ideoiden hoivaamista. Jättimäiset kukat ja vihertävät kasvit edustavat hedelmällisyyttä ja kasvua, mitkä ovat pääasia materiaalis-ruumiillisen elämän kuvissa (Bahtin 2002, 20). Ruumiillisuuden kuvastoa edustavat paljaat varpaat ja liven paljas maha.

”Kesken tanssin ovet paukahtavat auki, ja Hannu astuu sisään kantaen maailman hienointa kakkua” (M, 41). Ovet, jotka aiemmin sulkivat aikuisten maailman lapsilta, lennähtävät juhlissa voimalla auki. Ovien avautuminen suuren pamauksen kera korostaa lasten ja aikuisten välisen kommunikation avautumista sekä avoimuuden ja tasa-arvon ilmapiiriä. Hannu on sonnustautunut puvun sijasta muiden lailla yöpukuun ja hänen päättään koristaa kokin hattu. Hän kantaa groteskin kuvallisuuden mukaista liioitellun kokoista kakkua. Se on Hannun vapautumisen ja avoimuuden symboli, sillä hän on leipomalla saanut vapaasti toteuttaa itseään toisin. Bahtinin (2002, 250) mukaan ihminen ja maailma kohtaavat ammottavassa ja pureskelevassa suussa, jolloin ihminen todella ”maistaa maailmaa, aistii sen maun, ottaa sen ruumiiseensa ja tekee siitä osan itseään”. Tämä kohtaaminen on iloinen riemuvoitto, sillä ihmisen ja maailman välinen raja häviää, kun ihminen nielaisee maailman tulematta itse maailman nielaisemaksi (emt.). Kakku edustaa uudistumista ja rajoituksista vapaan elämän kokeilemistä. Kakun syöminen on vertauskuva aikuisnormatiivisuuden kyseenalaistamisesta: tätä ideaa maistetaan, pureskellaan, se niellään ja siitä tehdään osa itseä, jolloin siitä lopulta tulee osa lastenkodin arkea.

Juhlinnan hyperbolisia kuvia korostaa trilogian viimeisessä osassa noitien kulkue (KUVA 15): ”Taikurit hierovat silmiään ja toivovat, että kaikki olisi unta. Avattuaan taas silmänsä he näkevät

pitkän jonon noitia, jotka vaeltavat kohti joen rantaa. Ja noidat eivät olekaan taikoneet esiin mitään rihkamaa!” (MJT, 26.)



KUVA 15 (MJT, 28–29)

Kuva noitakulkueesta on verbaalisen kerronnan perusteella taikurien eli valtaapitävien fokalisoima. Kuitenkaan itse kulkuetta kuvaavalla aukeamalla ei ole lainkaan tekstiä, jolloin juhlinnan kuvien tulkinta nojaa lähes yksinomaan visuaaliseen ilmaisuun. Kertojan mukaan taikurit ovat kulkueen myötä pakotettuja huomaamaan noidat ja heidän taitonsa: näissä juhlissa noidat saavat olla parrasvaloissa ilman maskeja ja rooleja. Kertoja suorastaan huudahtaa, että noidat ovat saaneet aikaiseksi jotain aitoa taikurien rihkaman sijasta. Tokaisu arvottaa noidat taitoineen ja antimineen taikureiden silmänkääntötemppuja ja hyödyttömiä keksintöjä korkeammalle. Kommentti on lausuttu kertojan suulla, mutta on vaikea määritellä, onko arvottaminen pelkästään kertojan kannanotto vai kietoutuuko se taikurien hämmästykseen ja yhtäkkiä avartuneeseen maailmankuvaan. Huudahdus ylentää noidat taikureihin nähden, mikä korostaa kulkueen karnevalistisuutta ja valta-asemien kääntymistä pääläelleen.

Noitien pään päällä kantamat taidonnäytteet muistuttavat hullunkurisia, liioitellun isokokoisia hattuja. Hyperbola eli yletön liioittelu on tyypillistä elämän materiaalis-ruumillisen ulottuvuuden kuvissa (Bahtin 2002, 19). Noitien mahtavat päähineet jättävät taikurien silinterihatut varjoonsa. Aivan kuin noidat olisivat saaneet mahtipontiset kruunut päihinsä ja taikurien avustajat olisivat tulleet kruunatuiksi. Narrien kruunaukset ja kruunujen riistot ovat myös olennainen osa karnevalistista nurinkääntöä (Bahtin 2002, 12–13). Hatuissa, kuten muutenkin kulkueessa on runsaasti pääsiäiskuvastoa, jotka viittaavat luontoon ja hedelmällisyyteen. Pääsiäinen on vahvasti kristillinen juhla, mutta ke-

vätjuhlinnalla on juurensa myös esikristillisessä keskieurooppalaisessa kansanperinteessä. Pääsiäinen on selitetty muinaisen aamunkoin jumalattaren Osteran perinnöksi, ja pääsiäisen symbolit, kuten munat ja jänikset, on tulkittu jumalattaren uhrilahjoiksi. Huolimatta pääsiäisen uskonnollisesta tai pakanallisesta perinteestä, jänikset, munat – sekä kanat ja kukot – ovat muodostuneet maallistuvan pääsiäisen tunnuksiksi. (Karjalainen 1994, 75–78.) Monet kuvan elementit selittyvät yksinomaan sillä, että ne ovat vahva osa noitiin ja pääsiäiseen perinteisesti liitettyä kuvastoa. Kuitenkin kuvasto on vahvasti luontoon ja kasvuun liittyvää, eikä keinotekoisia tai kertojaa lainatakseni ”rikkamaa”. Esimerkiksi munaan sisältyy uusi elämä: se symboloi hedelmällisyyttä, syntymistä ja jälleensyntymistä (Nirkko 1997, 54). Kulkue korostaa noitien löytäneen kosketuksen aitoon luontoon. Karnevaali uudistaa noitia: he ikään kuin syntyvät uudelleen.

Kuvien tarkastelu sarjana osoittaa, että noitakulkue suuntaa aukeamalla vasemmalle kohti taikureita, jotka kuvattiin paria aukeamaa edempänä (*MJT*, 24–25) suuntaamassa oikealle kohti noitia. Ulla Rhedin (1992, 169, 173) määrittelee aukeaman vasemman sivun kotisivuksi (*hemmasida*) ja oikean sivun ulos maailmaan (*ut-i-världen -sida*) sivuksi. Vasemmalle suuntautunut liike voidaan nähdä sisäänpäin kääntymisenä ja liikkeenä omaan sisäiseen maailmaan, kun taas oikealle suuntautuva liike avoimuutena ja matkana (mt., 177). Taikurit lähestyvät noitia uteliain ja avoimin mielin, vaikka heidän nyt onkin pakko nähdä noidat kykyinensä ja kohdattava heidän tasavertaisina. Noidat puolestaan tekevät matkan itseensä löytääkseen sisäisen voimansa arvostaa omia kykyjään sekä tulla kuulluksi ja nähdyiksi. Noitien ja taikurien kohtaaminen sekä karnevaalin tapahtumat ovat tiivistetty seuraavalle aukeamalle (KUVA 16).



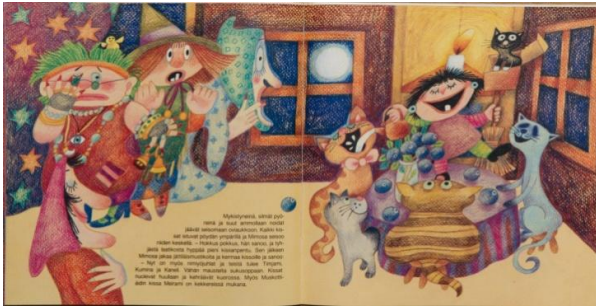
KUVA 16 (*MJT*, 30–31)

Kuvassa noidat ja taikurit on kuvattu niin tiiviisti yhteen, että kuvaa pitää todella katsoa tarkasti, jotta hahmojen rajat pystyy erottamaan. Noidat ja taikurit tanssivat, soittavat, ja toimivat yhdessä, jolloin he antautuvat hetkelle ja toisilleen tasavertaisina. Täysikuufestivaaleissa ei ole esiintyjiä tai katsojia, palvelijoita ja palveltavia tai puhujia ja kuuntelijoita, jolloin kyseessä on valtasuhteet väliaikaisesti poistava karnevaali. Bahtinin mukaan karnevaali sijoittuu taiteen ja elämän välimaastoon, sillä se muistuttaa teatterinäytöstä, mutta siinä ei ole esiintyjiä tai katsojia. Se on elämää erityisessä leikkimuodossa. Karnevaalin aikana ei ole muuta elämää kuin karnevaali, jolloin jokainen elää sitä noudattaen sen omia lakeja eli karnevaalivapauden lakeja. (Mt., 9.) Noitien ja taikurien tavanomaisesti noudattamat roolit ovat unohtuneet yhteisen touhun ja leikin tiimellyksessä. Karnevaalin uudistavaa luonnetta korostaa kuvassa sekä kirkkaana loistava täysikuu että puhdistuksen ja uudistumisen vertauskuva vesi. Roolit ja valta-asetelmat kumotaan, sillä näissä juhlissa ei ole esiintyjiä tai avustajia: ”Jo en rannalla noitatemput jatkuvat ja taikurit saavat olla mukana, vaikka avustajia ei tarvitakaan” (MJT, 30). Rituaalit, säännöt ja rajoittuneisuus ovat poissa ja tilalle ovat tulleet avoimuus ja vastavuoroisuus.

Tilannekuvaa katsotaan hypoteettisesta havaintopisteestä, joka ei varsinaisesti kuulu kenellekään: tästä havaintopisteestä avautuva näkymä on siis mahdollinen näkymä siitä, mitä joku olisi voinut nähdä kyseisestä havaintopisteestä (ks. Mikkonen 2010, 324; Kokko 2012, 193). Kuvan henkilöt ovat keskittyneet joko toisiinsa tai nauttimaan silmät kiinni hetkestä. Mimosa, Varis ja oikealla puolella aukeamaa kattilaa soittava pitkäletkinen noita katsovat katsovat ulos kuvasta kohti lukijaa. Mimosa näyttää sormillaan voitonmerkkiä, mutta hänen katseensa ei tunnu varsinaisesti suuntautuvan kuvan katsojaan vaan jonnekin kaukaisuuteen. Varis on melko ilmeettömän, mutta tämän asento viestii juhlimisesta: siivet levitettynä se ikään kuin tanssii edessään olevan taikurin liikettä jäljitellen. Pitkälettisen noidan katse hymyineen on kahden edellä mainitun hahmon katseiden lisäksi kuin toteamus täysikuufestivaalin onnistumisesta, jota kertojan sanoma vahvistaa: ”Ja ennen kuin festivaali on lopussa, noidat ja taikurit ovat päättäneet, että he rakentavat yhdessä sillan” (MJT, 31). Karnevaalin erityisessä tilassa kaikki osallistuvat uudistumiseen ja maailman uudistamiseen (Bahtin 2002, 9). Silta on kuin sinetti yhteisen uuden järjestyksen ja yhteistyön hyväksymiselle. Karnevaalin kautta noitien ja taikurien maailma on syntynyt uudelleen.

Mimosan syntymäyössä karnevaalin kuvissa korostuu syöpöttely ja lapsinormatiivinen juhlinta (KUVA 17). Siinä, missä aikuisten hallitsemisissa juhlissa Mimosa sekä kissaystävät jäivät huomiotta, on Mimosan ja kissojen karkeloissa lapsinormatiivisuus asetettu keskiöön, jolloin aikuiset joutuvat kokemaan sivullisuutta Mimosan ollessa tilanteessa valta-asemassa. Karnevaali on kääntänyt

valtasuhteet nurinpäin. Aukeama itsessään sisältää karnevaalin kuvastoa, kuten ammollaan olevat sukulaisnoitien suut, jättimäisillä mustikoilla mässäilyä ja pöydällä tanssimista. Mimosa julistaa syntymäyön juhlangsa myös nimiyöjuhlaaksi ja antaa kissoille nimet (*MS*, 28–29), mikä kuvastaa kissojen tasa-arvoistamista samoin kuin kissojen ylentäminen lattianrajasta pöydän ympärille.



KUVA 17 (*MS*, 28–29)



KUVA 18 (*MS*, 32–33)

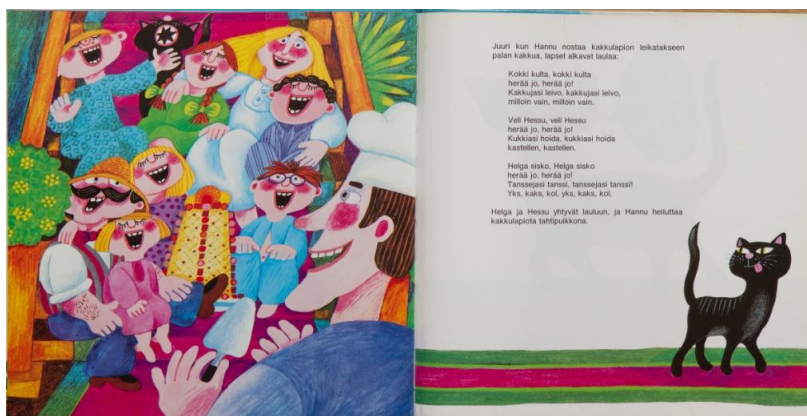
Mimosan ja kissojen juhlinta kääntää kuvan aikuisten juhlinnasta pääläelle. Sukulaisnoidat tuijottavat suut auki ja silmät pyöreinä iloista juhlaa, joka jatkuu seuraavalla aukeamalla Mimosan lentotaitotempuilla. Vieraat ovat ällikällä lyötyjä Mimosan taidoista: tämä osaa lentää, muuttaa itsensä näkymättömäksi ja taikoa kissan laatikosta (*MS*, 31). Aikuisten silmät avautuvat Mimosan taidoille, ja vihdoinkin he myöntävät tämän aseman tasavertaisena, oikeana noitana. Tämä johtaa yhteiseen nauruntäyteiseen juhlintaan pääsiäiskokoon ympärillä (KUVA 18). Kuvien tarkastelu vierekkäin konkretisoi aikuisten ja lasten maailmojen yhdistymistä. Molempien kuvien näkökulma on hypoteettinen havaintopiste, mutta kuvat ovat kuitenkin kokoaukeama kuvia, jotka kutsuvat lukijan juhliin mukaan (Nikolajeva & Scott 2011, 62). Ensin aikuiset tarkkailevat Mimosan ja kissojen juhlintaa hämmentyneinä sivusta: Hapero ja Seitikki ovat silmät ammollaan ja Rousku on kerrankin hiljentynyt. Muskotti-äiti on sivuttain lukijaan, minkä tulkitsen tarjoavan näkökulmaa tilanteeseen hänen rinnallaan. Äidin myhäilevä ilme ilmaisee tyytyväisyyttä siihen, että viimein juhlien oikeaa sankaria juhlintaan. Äidin tyyni asento ja sulkeutuneet silmät korostavat vastakohtaisuutta sukulaisnoitiin, joiden suut ja silmät ovat karnevaalin groteskin mukaisesti avoinna mahdollistaen ruumiin ja maailman välisen vaihdon ja vuorovaikutuksen. Kun sukulaisnoidat saavat sisäistettyä ja myönnettyä Mimosan tasa-arvoisuuden noitayhteisössä, kaikki lähtevät Mimosan ehdotuksesta yhdessä iloiseen ja nauruntäyteiseen pääsiäisriehaan kokon äärelle.

Lähes päinvastaiset värimaailmat luovat kuviin hyvin erilaiset tunnelmat. Talon sisällä värimaailma on lämpöisen ja iloisen keltainen, kun taas kokon ympärillä juhlintaan synkässä sini-violetissa yössä. Talossa valon lähteenä on kynttilä sekä ikkunasta kumottava kuu, kun taas ulkona kuu valaisee koko yöllistä maisemaa niin, että suuri kokkokin lähes kalpenee sen rinnalla. Nodelman (1988, 62)

nostaa esiin, miten väreillä luodaan tarinan eri osien välille erilaisia tunnelmia. Sininen väri yhdistyy kulttuurisesti usein joko melankoliaan tai seesteisyyteen ja tyyneyteen (mt., 60), kun taas violetti yhdistetään kuvakirjoissa yleensä fantasiaan sekä kuunvalon, pimeyden ja mysteerin vaikutelmiin (mt., 62–63). Värien luomaan tunnelmaan vaikuttaa myös värien kylläisyys sekä voimakkuus. Tummat sävyt voivat siis luoda kodikasta ja mukavaa tai päinvastoin uhkaavaa ja synkkää tunnelmaa riippuen kylläisyydestä ja voimakkuudesta. Värien kylläisyys osoittautuu usein tunnelman luomisessa värisävyjä ja vivahteita tärkeämmäksi. (mt., 65–66). Talon sisällä oleva vaalea ja pehmeä keltainen kuvastaa lapsenomaisuutta ja iloa. Kokkoa ympäröivä sininen värimaailma viestittää kuun luoman taianomaisen valon vuoksi nähdäkseni uudistumista ja muutosta. Sininen väri luo myös seesteisyyden tunnelmaa tapahtumarikkaan päivän päätteeksi.

Nauru ja yhdessä iloitseminen ovat vahvasti läsnä kaikissa trilogian karnevalistisissa juhlissa tärkeinä lasten ja aikuisten maailmoja yhdistävänä elementtinä. Karnevaalin elämä perustuu yleiskansalliseen, universaaliin ja ambivalenttiin nauruun. Karnevaalin nauru on yleiskansallista juhlijaa naurua, eikä yksittäisen ihmisen reaktiota johonkin koomiseen. Sillä on yhteinen ulottuvuus, jolloin nauru suuntautuu kaikelle ja jokaiselle. Lisäksi nauru on ambivalenttia: se on yhtä aikaa sekä iloista ja voitonriemuista että pilkkaavaa ja ivaavaa. Nauru kohdistuu yhtä aikaa naurettaviin että naurajiin, jolloin nauru yhdistää ja on universaalia (Bahtin 2002, 13.) Kohdeteoksissa aikuiset nauravat myös ei-karnevalistista naurua, mutta silloin heidän naurunsa ja ilonsa on yhdistävän sijasta erottavaa, kuten lastenkodin aikuisten yöllinen ja yksityinen riemu, aikuisten vieraiden riekkuminen syntymäyöjuhlilla tai taikureiden omahyväinen ilo vuosijuhlissa.

Tarkastelen lähemmin *Mimosassa* kuvattua lasten ja aikuisten yhteistä ilonpitoa, jossa nauru kietoutuu aikuisia kiusoittelevaan parodiseen lauluun. Lastenkodin karnevalistiset juhlat huipentuvat aikuisten ja lasten yhteiseen laulutuokioon (KUVA 19).



KUVA 19 (M, 47–48)

Lapset aloittavat laulun, johon Helga ja Hessu yhtyvät Hannun heiluttaessa kakkulapiota tahtipuik-kona (M, 48). Kuvan katsoja sijoittuu katsomaan tilannetta Hannun selän takaa jakaen siten ainakin osittain tämän näkökulman (Mikkonen 2010, 321–322). Lisäksi Helga katsoo iloisena ulos kuvasta suoraan lukijana. Tulkitsen Hannun osittain jaetun näkökulman yhdessä Helgan kutsuvan katseen kanssa tarjoavan tilannetta aikuisten fokalisoimana, mikä puolestaan kuvaa aikuisten sisäistämää muutosta. Hannu katsoo lapsia silmät avoimina ja näkee heidät oletettavasti ensimmäistä kertaa perheenä eikä lukumääräisenä asukasjoukkona. Hessu katsoo lapsiin ja pitää Annaa sylissään, ja Helga on ottanut Minnan ja Iivon kainaloonsa. Helgan iloinen katse on avoinna tulevaisuuteen, tois-in kuin hänen tuijottaessa äitinsä kuvaa teoksen alussa (KUVA 2). Lasten katseet eivät hakeudu hämmentyneinä toisiinsa kuten aiemmin, vaan lapset istuvat silmät kiinni nauttien onnellisesta het-kestä aikuisten kanssa. Olli on lapsista ainut, jonka silmät ovat auki: hän katsoo hymyillen ylöspäin avoimesti iloiseen Helgaan, joka näyttäytyy mahdollisesti Ollille nyt ehkä jopa äitinä.

Verbaalinen kerronta yksityiskohtaistaa visuaalista kerrontaa eli paljastaa, mitä kuvassa olevat ih-miset laulavat. Kyseessä on muutettu versio ”Jaakko kulta” -laulusta. Laulu kietoo karnevaalin pa-rodioivan luonteen ja yhteisen, ambivalentin naurun aikuisten ja lasten maailmojen yhdistymiseen. Lapset ja aikuiset laulavat yhdessä lastenlaulua (KUVA 19), jonka sanat on muunnettu aikuisille osoitetuiksi: ”Kokki kulta, kokki kulta/ herää jo, herää jo!/ Kakkujasi leivo, kakkujasi leivo,/ mil-loin vain, milloin vain.” (M, 48.) Jokaiselle aikuisista on osoitettu oma säkeistönsä: Hannua keho-te-taan leipomaan kakkuja, Hessua hoitamaan kukkia ja Helgaa tanssimaan tanssejaan (M, 48). Laulu paljastaa aikuisten yksityiset ja salassa pidetyiksi luullut karnevalistiset haaveet. Laulun sanat ilki-kurisesti ravistelevat aikuisia heräämään todellisuuteen ja toteuttamaan itseään sen sijaan, että he toimisivat konservatiivisten sääntöjen tai esi-isiensä kuviteltujen odotusten mukaisesti. Lapset eivät vain laula aikuisille vaan aikuiset yhtyvät lauluun, jolloin he ovat sekä naurun kohteita että naurajia. Laulu ei ole pelkästään aikuisten pilkkaamista vaan siinä on iloista ja hyvántahtoista huvittuneisuut-ta vanhoihin kaavoihin kangistumisesta ja voitonriemua vallitsevasta aikuisten ja lasten yhteisestä ilon ja onnen tilasta. Tulkitsen yhteisen naurun kruunaavan niin aikuisten ja lasten kuin noitien ja taikurien maailmojen yhdistymisen. Yhteinen nauru synnyttää uuden yhteisen maailman ja yhteisöl-lisyyden. *Mimosa*-trilogian karnevalistiset juhlat näyttäytyvät juuri tällaisina muutoksen kliimaksei-na, jonka jälkeen yhteisössä voi vallita iloinen ja avoimen totuuden ilmapiiri.

2.3 Lasten ja aikuisten yhteinen todellisuus

Karnevaali lakkauttaa tilapäisesti ihmisten väliset erottelut ja raja-aidat, jolloin ihmisten välille luodaan erityinen ideaalis-realistinen kanssakäyminen. Karnevalistisessa kanssakäymisessä olennaisia elementtejä ovat yleiskansallisuus, juhlavuus, utooppinen ajattelu ja maailmankatsomuksellinen syvyys. Tämä tavallisessa elämässä mahdoton avoin ja tuttavallinen kanssakäyminen tuottaa uusia kielen muotoja ja puhunnan lajeja, jotka antavat vanhoille muodoille uuden merkityksen tai lopettavat ne. (Bahtin 2002, 17.) *Mimosa*-trilogiassa karnevaali esiintyy juhlina, joissa aikuisten ja lasten sekä taikurien ja noitien välille syntyy totutusta poikkeava avoimuus ja tasavertaisuus. Karnevalistiset juhlat kääntävät valta-asetelmat pääläelleen ja elämässä korostuu vakavasta aikuisnormatiivisuudesta poiketen lapsenomaisuus ja leikki. Karnevaalissa olennaisia ovat groteskin realismin kuvat, jotka synnyttävät muutoksen ja avaavat väylän tasavertaiselle ja avoimelle kommunikaatiolle aikuisten ja lasten välille. Karnevaali poistaa jaottelun aikuisuuteen ja lapsuuteen ja niihin mielletäviin piirteisiin, sillä karnevaalissa kaikki ovat samassa maailmassa eläviä tasa-arvoisia ihmisiä.

Karnevaalissa oleellista on muutos ja uudistus, jotka ovat vastakkaisia piirteitä aikuisnormatiivisuuden perinteiden ja vallitsevien olojen vahvistamiselle ja muuttumattomuudelle. Bahtin näkee karnevalistis-groteskilla olevan tietty funktio: ”se pyhittää kuvitellun vapauden, antaa mahdollisuuden koota yhteen erilaatuisia ja lähentää toisilleen vierasta, auttaa vapautumaan hallitsevasta näkökulmasta maailmaan, kaikesta konventionaalisesta, yleisesti tunnetuista totuuksista, kaikesta tavanomaisesta, totutusta, tuntemaan kaiken olemassa olevan suhteellisuuden ja aivan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuuden” (Bahtin 2002, 33). Karnevaali vapauttaa ennen kaikkea valtaapitävät aikuiset siitä aikuisuuden roolista, joka pitää heidät otteeseen. He näkevät aikuisuuden vakavana ja konventionaalisena, lapsuudelle vastaisena ja muuttumattomana roolina, jota täytyy ylläpitää, koska niin on aina ollut. Aikuisten karnevalistiset haaveet, joista näkyvimpinä teoksessa ovat lastenkodin aikuisten subjektiivinen groteski, sisältävät vapautunutta ilonpitoa sekä luovaa ja mukavaa toimintaa, jotka eivät sovi aikuisuuden rooliin. Karnevaalissa tämä suljettu, ei-aikuismainen puoli tulee avoimesti näkyviin, jolloin se on tulkittavissa ikään kuin tukahdutetun sisäisen lapsen päästämiseksi valloilleen. Aikuiset uskaltavat hyväksyä itsessään lapsiin liitetyt ominaisuudet, jotka he ovat aiemmin pyrkineet sulkemaan pois.

Mimosa-trilogiassa karnevaali kyseenalaistaa aikuisnormatiivisuuden, mutta lapsinormatiivisuus ei kuitenkaan asetu hallitsevaksi normiksi. Pikemminkin karnevaalissa aikuiset katsovat maailmaa lapsen silmin. Karnevaalin idea on vavisuttaa valtarakenteita niin, että karnevaali mahdollistaa tasa-

arvoisen, yhteisen, universaalin ja utooppisen tilan. Nikolajevan (2010, 9) aikuisnormatiivisuuden käsite linkittyy queer-teoriaan, jossa ideana on osoittaa heteronormatiivisuuden vääristynyt tapa nähdä vain yksi ja ainoa oikea olemisen tapa eli normi ja leimata muut olemisen tavat poikkeavuuksista. Tarkoituksena queer-teoriassa ei ole osoittaa uutta normia, jolla vallitseva normi tulisi korvata vaan pikemminkin nähdä kaikki olemisen tavat yhtä hyväksyttävänä. (Emt.) *Mimosa*-trilogiassa karnevaali ei synnytä lapsinormatiivista järjestystä, eivätkä lapset tai noidat kohoa aikuisten tai taikurien yläpuolelle hierarkiassa johtamaan yhteiskuntaa. Kyseenalaistamalla vanhan järjestelmän karnevaali synnyttää aivan uudenlaisen järjestelmän, joka perustuu tasa-arvolle ja naurulle, jossa ei ole vallitsevia aikuisten tai lasten, noitien tai taikurien normeja. Valta-asetelmat tulevat lähestulkoon tarpeettomaksi, kun teokset esittävät karnevaalin lopputulemana harmonisen tilan alun vastakainasettelujen välille. Karnevaalin jälkeen valta ikään kuin palautetaan alkuperäisille vallanpitäjille, mutta aikuisnormatiivisuutta ei enää ole samalla tavalla jäljellä kuin alussa. Esimerkiksi *Mimosassa* aikuiset palautuvat valtaapitäviksi, mutta säännöt ovat muuttuneet niin, ettei kuria ja hiljaisuutta nähdä enää normina vaan kaikkien on lupa olla oma itsensä. Aikuiset eivät lukitse iloa ja mielenkiinnon kohteitaan lapsilta ja he ovat oppineet kommunikoidaan avoimesti lapsien kanssa.

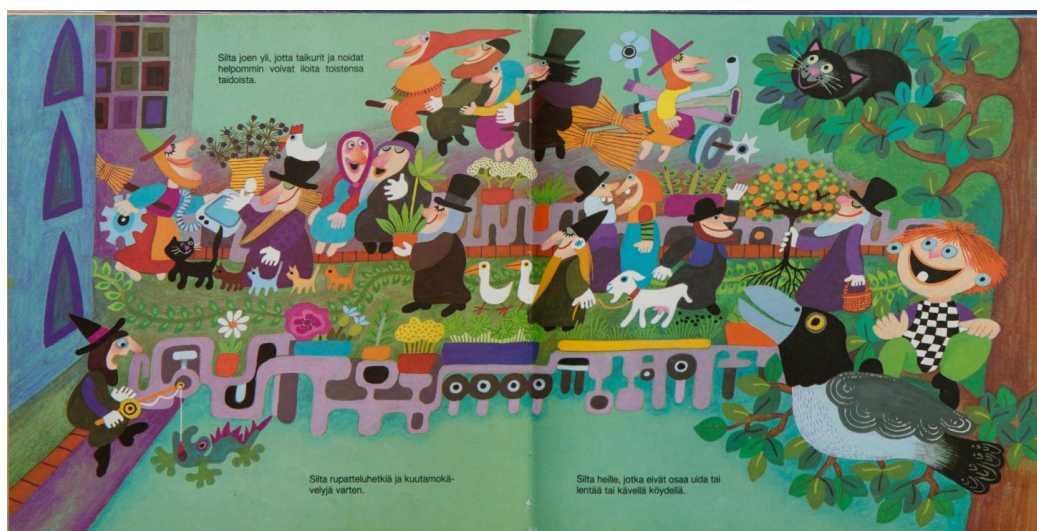
Uusi yhteinen maailma ja yhteisöllisyys näkyvät teoksissa onnellisesti jatkuvana arkena karnevaalin jälkeen (KUVA 20). Elämää ja muutosta symboloivalle vihreällä ja kukitetulle taustalle on kuvattu aikuiset ja lapset onnellisina yhdessä istuttamassa kukkia, leipomassa kakkua ja nauttimassa satu-tuokiosta. Muuttunut aikuisnormatiivisuus näkyy siten, että aikuiset johtavat tekemistä, mutta ero kirjan alkuun näkyy iloisina ilmeinä ja yhdessä tekemisenä. Bahtinin (2002, 252) mukaan juhla on aina uutta alkua kantava huipennus ja samalla viisaan puheen ja iloisen, avoimen totuuden olennainen ympäristö.



KUVA 20 (*M*, takasisäkansi)

Aikuiset ovat luopuneet alun aikuisnormatiivisuutta korostaneista rooleistaan, ja lapset on kuvattu askareiden äärellä tasavertaisina aikuisten kanssa. Aikuiset ja lapset on kuvattu askareissa tasavertaisina. He tekevät samoja asioita kuin alussa öisin, mutta nyt toimet kuvataan avoimina eikä salaisina. Lapset saavat olla osallisina leipomisessa ja kukkien hoidossa, ja tällä kertaa he varmasti ovat halukkaita kuulemaan sadun sen sijaan, että karkaisivat Helgan satutuokiosta kuten aiemmin (*M*, 7). Koko aukeamalla ei ole rajoja eikä ovia. Harmonista ja onnellista tilaa kuvaa rauhallisen vihreä pohja, jota koristavat eriväriset kukat. Vihreä väri on perinteisesti kasvun ja hedelmällisyyden väri (Nodelman 1988, 61). Vihreän värin ohella myös kukat symboloivat kasvua ja iloa. Ylipäänsä aikuisten ja lasten yhteiset toimet ovat uutta luovaa: leipominen, kasvattaminen ja satujen keksiminen. Aikuiset ja lapset ovat keskittyneet omaan ja yhteiseen onnelliseen maailmaansa katsoen toisiinsa tai nauttien tilanteesta silmät kiinni. Vain Ville-kissan katse on suuntautunut onnellisen maailman ulkopuolelle, ulos kuvasta kohti lukijaa. Ville vinkkaa silmää lukijalle, ikään kuin onnellisen lopun merkiksi. Kuvassa vallitsee harmonia, joka Ulla Rhedinin (1992, 172–173) mukaan saavutetaan usein kuvakirjan viimeisellä aukeamalla.

Trilogian päätösosassa taikureiden ja noitien maailmojen yhdistymistä ja sen jälkeistä yhteiseloa kuvataan kokoaukeaman kuvalla (KUVA 21). Noidat ja taikurit ovat karnevaalin vaikutuksesta päättäneet rakentaa sillan molemminpuolisten vierailujen helpottamiseksi. Siltä kuvastaa noitien ja taikurien välisen kommunikaation ja yhteyden luomista. Mimosa, Varis ja Mämmi-kissa ihastelevat iloisina kuvan oikeassa reunassa isossa puussa täysikuufestivaalien menestystä. Ennen erillään olleet maailmat ovat yhdistyneet ja sillalla käy kuhina.



KUVA 21 (*MJT*, 32–33)

Noitien ja taikureiden asennot kuvaavat lähentyneitä välejä: he kohtaavat hymyillen toisensa vierekkäin ja vastakkain. Kulku ei ole entiseen tapaan pelkästään Taikurinlaaksosta Kyöpelinvuoreen suuntautuvaa vaan molemmin suuntaista. Tekniset keksinnöt ja luonnon antimet vaihtavat omistajaa. Luudilla eivät enää lennä ainoastaan noidat, ja yksi luuta on nähtävästi saanut hieman teknisiä parannuksiakin. Kuva huokuu keskinäisen ja avoimen viestinnän tärkeyttä ja sen tuomaa myönteistä ilmapiiriä.

Yleensä karnevaalin jälkeen palataan aikuisnormatiiviseen alkuasetelmaan, sillä karnevaalin aikainen maailma havaitaan toimimattomaksi (Nikolajeva 2010, 10). Karnevaali toimii siis yleensä ikään kuin kantapäähän kautta opittavana läksynä siitä, miten aikuisnormatiivisuutta ei kannata vastustaa. Karnevaali toimii tällöin osana lapsen sosiaalistamisprosessia kohti yhden normin hyväksyvää uutta sukupolvea. Näin ei kuitenkaan ole *Mimosa*-trilogiassa, jossa otetaan käyttöön uusi ja tasa-arvoisempi maailmanjärjestys. Karnevaali opettaa sekä lapsia että aikuisia kyseenalaistamaan ja olemaan kriittisiä. Sosiaalistamisen prosessiin otetaan näin mukaan ajatus maailmassa vallitsevista erilaisista olemisen tavoista, jolloin ei ole yhtä hallitsevaa normia ja oikeaa tapaa käsittää maailma.

Nikolajevan mukaan lastenkirjallisuuden mielenkiintoinen ero suhteessa muihin alistettujen ryhmien kirjallisuuteen on se, että lastenkirjallisuus osoittaa jatkuvaa muutosta valtasuhteissa lasten kasvaessa ajan myötä aikuisiksi. Näin ollen alistetussa asemassa olevat saavuttavat lopulta valtaapitävien aseman. Aikuisnormatiivisuudessa on siis kyse vallan uudelleen tuottamisesta. Usein juuri nuortenaikuistenkirjallisuudessa päähenkilö hyväksyy vähitellen aikuisnormatiivisuuden, jolloin hän jättää lapsuuden ja nuoruuden taakseen siirtyessään aikuisuuteen ja näin ollen siirtyy alistetusta valtaapitäväksi jatkamaan alistamisen perinnettä. (Nikolajeva 2010, 7–9.) *Mimosa*-trilogia asettuu vastustamaan tätä kaavaa ja käsitystä siitä, että kasvaessaan lapset siirtyvät vahvistamaan aikuisnormatiivisuutta. Karnevaali luo uuden järjestyksen, jossa aikuisten ja lasten maailma on yhteinen.

Teoksissa lapsiin liitetään kyky kyseenalaistaa ja uudistua, jotka ovat myös karnevaaliin liitettäviä ominaisuuksia. Mickwitz esitti, että aikuistumisen vakavan prosessin myötä aikuiset pakottautuvat unohtamaan lapsuutensa ja kieltämään itseltään lapseen liitettävät ominaisuudet, kuten kyvyn ihmetellä, olla luova tai kyseenalaistava. Aikuisuus on ryppyotsainen rooli, johon kuuluu arvokkuus, epäluuloisuus ja uuden torjuminen. (Ks. Siljamäki, 15.10.1984). Mickwitz on hyödyntänyt tätä aikuisuuden ideologiaa trilogiassaan ja karnevaalin avulla halunnut kyseenalaistaa sitä. Aikuistumisen ei tulisi tarkoittaa sisäisen lapsen ja sitä myöden kyseenalaistamisen taidon, luovuuden ja uudistumisen tukahduttamista. Aikuistuminen ei vaadi vakavoitumista, rutinoitumista ja ylevöitymistä. Aikuistumisen tulisi olla lapsuudesta jatkuvaa kasvamista ja kehittymistä ihmisenä, eikä kasvua

pois lapsuudesta. Aikuisten ja lasten maailma on kuitenkin yhteinen, kyseessä ei ole kaksi erillistä todellisuutta tai maailmaa.

Mimosa-trilogiassa kyseenalaistetaan ja käännetään karnevaalin avulla konventionaaliset ja pölyttyneet aikuisuuteen sisällytetyt käytössäännöt ja tapakulttuuri. Kyse ei ole siitä, että aikuisista tehtäisiin pilkkaa, vaan karnevaali kääntää vallitsevan tilanteen nurinpäin, jotta aikuiset voivat tarkastella maailmaa nurinkurisesti: tällaisena maailma näyttäytyy lasten näkökulmasta Se, että aikuiset tekevät asioita eri tavalla kuin lapset ja käyttäytyvät ”aikuismaisesti” eikä ”lapsellisesti”, ei osoittaudukaan suoraviivaisesti järkeväksi tai loogiseksi käytökseksi.

Heikkilä-Halttusen (2010, 50–51) mukaan Mickwitzin *Jason*-sarja on nähty pienten lasten sosiaalistumisen oppaina. Samaistumiskirjoihin lukeutuvat *Jason*-kirjat olivat käänteentekeviä suomalaisen lastenkirjallisuuden lapsikuvan kehityksessä siksi, että niissä kuvattiin realistisesti lapsen ja yksinhuoltajaäidin arkea kaupungissa. Niissä lapset ovat toimijoina ja he oppivat tarvittavia elämäntaitoja aikuisuutta ja yhteiskunnassa elämistä varten. Nähdäkseni *Mimosa*-sarja voidaan ajatella lasten, mutta aivan yhtä hyvin myös aikuisten sosiaalistumisen oppaina. Trilogiassa elämäntaitoja oppivat paitsi lapset, myös tai jopa paremminkin aikuiset. Teoksissa opetetaan tarvittavia elämäntaitoja onnellista aikuisuutta varten, mikä tarkoittaa aikuistumista ilman lapsuuden ja lapsenomaisten piirteiden hylkäämistä ja vakavan aikuisuuden roolin haltuunottamista. *Mimosat* eivät ole kuitenkaan samaistumiskirjoja, sillä kyseessä on realististen lastenkirjojen sijasta fantasiaa käyttävä sarja. Fantasia hyödyntää leikkiä toden ja fiktion rajalla, joka soveltuu hyvin kahtiajakoon aikuisten vakavaan ja lasten leikkimieliseen maailmaan. Tarkastelen tätä toden ja fiktion sekä aikuisuuden ja lapsuuden välistä leikkiä tai rajankäyntiä metafiktiota ja upotusrakenteita käsittelevässä luvussa neljä. Lisäksi *Mimosa*-sarjassa lapset eivät yksiselitteisesti ole toimijoita, kuten lapset samaistumiskirjoissa ovat. Esimerkiksi lastenkodissa lapset kyllä järjestävät aikuisille juhlat, jolloin he ovat toimijoita, mutta *Mimosa* tulee lukea vähintään katalyytiksi juhlien järjestämiselle. Kyöpelinvuoreen sijoittuvissa osissa *Mimosa* on enemmän päähenkilö, jolloin hän voisi olla katalyytin sijasta toimija, mutta hän ei jälkimmäisissä osissa taas enää selvästi ole lapsi. Seuraavassa luvussa keskityn tutkimaan *Mimosan* henkilöhahmoa: minkälainen lapsihahmo hän on ja minkälaista kuvaa lapsuudesta hän sitä kautta luo.

3 Henkilöhahmojen kautta luotu lapsikäisyys

Kohdeteokseni rakentuvat nimikkohahmon eli noitatytty Mimosan ympärille, joka on tärkeä osa trilogian lapsikäisyyden rakentamisessa. Tutkin, millainen lapsikäisyys syntyy paitsi Mimosan hahmon kautta myös suhteessa muihin hahmoihin. Mimosan hahmoa analysoidessani hyödynnän johdannossa jo lyhyesti esittelemääni James Phelanin (1989, 2–3) jakoa henkilöhahmon mimeettiseen, synteettiseen ja temaattiseen ulottuvuuteen, joita voidaan tarkastella erilaisten attribuuttien eli piirteiden avulla. Nämä piirteet voivat tarinan edetessä muodostua funktioiksi, jotka kiinnittyvät tekstiin ja hahmoon nimenomaan kehityksen kautta (mt., 9). Luku jakautuu alalukuihin Phelanin ulottuvuuksia löyhästi seuraillen. Alaluvussa 3.1 tarkastelen, minkälaista lapsikuvaa Mimosan henkilöhahmo tarjoaa mimeettisellä ulottuvuudella. Keskityn siihen, miten Mimosa kuvataan trilogian aikana pikkulapsesta nuoreksi kehittyvänä henkilöhahmona. Seuraavaksi tarkastelen Mimosan henkilöhahmoa temaattisella ulottuvuudella eli mitä Mimosa edustaa ryhmän tai ideologian kannalta. Tarkastelu keskittyy alaluvussa 3.2 Mimosaan lapsena, jolloin tutkin hahmon rakentumista myös suhteessa muihin teoksen lapsi- ja eläinhahmoihin. Alaluvussa 3.3 tutkin, mitä Mimosan henkilöhahmo edustaa noitana. Analyysini nojaa länsimaisen dualismin kehikseen selvittäessäni miten noitiin liitettävät piirteet kietoutuvat lapsikäisyyden rakentamiseen. Viimeisessä alaluvussa 3.4 tarkastelen Mimosan synteettistä ulottuvuutta eli henkilöhahmoa tekstuaalisena rakenteena. Alaluku toimii myös koko lukua kokoavana, sillä siinä hahmotan, mikä on trilogiassa Mimosan kautta muodostuva lapsikäisyys.

3.1 Mimosan kehittyminen pien-isoksi noidaksi

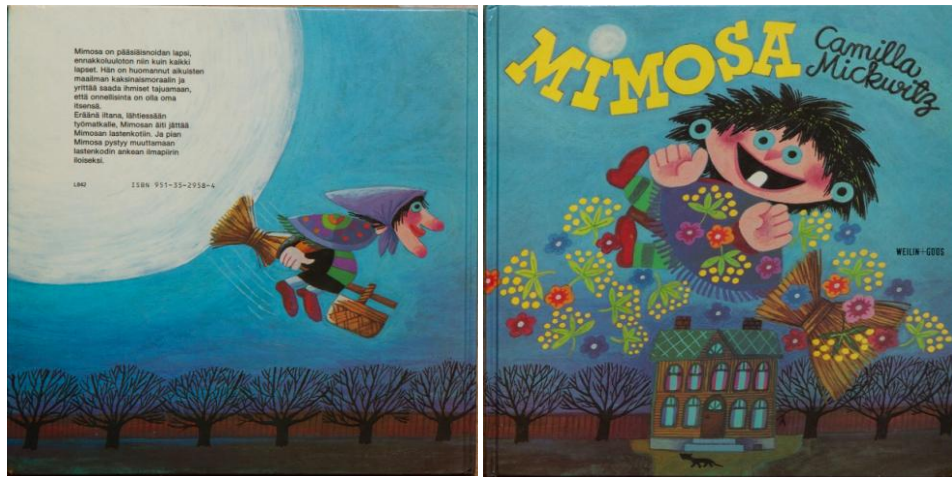
Mimeettisellä ulottuvuudella henkilöhahmon ominaisuudet ovat tämän ulkoisia piirteitä tai luonteenpiirteitä, joiden avulla henkilöhahmot voidaan tunnistaa ihmisten kaltaisiksi. Mimeettiset funktiot ovat seurausta siitä tavasta, jolla piirteitä on käytetty luomaan illuusio uskottavasta henkilöstä ja jolla piirteitä on hyödynnetty tekemään niistä olennaisia suhteissa myöhempään toimintaan, joka voi olla myös uusien piirteiden luomista (Phelan 1989, 11–13). Mimosa on mimeettisellä ulottuvuudella tunnistettavissa noitalapseksi, joka kehittyy trilogian aikana nuoreksi noidaksi. Kuvakirjassa kuvat kertovat paljon erityisesti henkilöhahmojen ulkoisista, fyysisistä piirteistä. Kuvakirjatutkijoiden Maria Nikolajevan & Caroline Scottin (2001) mukaan mimeettisellä tasolla lukijan havainnot henkilöhahmoista perustuvat usein ensimmäiseksi kuvaan ja sen antamaan informaation henkilöhahmon ulkoisista ominaisuuksista, joita ei välttämättä tekstissä kuvata lainkaan. Kuvat tar-

joavat usein ulkoista kuvausta, kun taas sanat voivat toimia sekä ulkoisen että sisäisen kuvaamiseen. Tämä ei ole tarkkarajainen jako, sillä yhtä lailla kuvissa hahmojen ilmeet, eleet ja asennot voivat ilmaista tunteita tai asenteita. Lisäksi tunnetilat voivat ilmentyä esimerkiksi maisemassa tai väreissä, mutta monesti kompleksisten tunteiden kuvaaminen vaatii myös verbaalista tukea. Lisäksi hahmojen spatiaaliset asennot, asettelu kuvassa sekä koko suhteessa muihin hahmoihin voi paljastaa asenteista, luonteesta tai tunnetilasta. (Mt. 2001, 82–83.) Kohdeteoksissani hahmojen tunteita tai asenteita ei kuvata juuri lainkaan verbaalisesti vaan teksti keskittyy lähes yksinomaan toiminnan kuvaukseen. Kertoja tuo henkiöiden ajatuksia esiin, mutta niihin liittyvät tunteet ja asenteet ilmenevät vasta suhteessa kuvitukseen. Kuvien fokalisointi ja hahmojen ilmeet, asennot ja asettelu kuvassa paljastavat, onko verbaalis-visuaalinen kerronta yhdenmukaista vai poikkeavaa.

Lukija havainnoi Mimosan mimeettistä ulottuvuutta ulkoisista piirteistä käsin jo ennen tarinan alkua kirjan kannesta. Kansi on yksi kirjan parateksteistä. Parateksti on narratologi Gérard Genetten määritelmä, jolla hän viittaa tekstiä ympäröiviin eri osa-alueisiin. Genette on tarkastellut paratekstejä teoksessaan *Seuils* (1987, engl. *Paratexts* 1997). Hän jakaa ne periteksteihin eli tekstiin kiinteästi tai fyysisesti liittyviin osiin, kuten otsikkoon, kansiin tai esipuheeseen, sekä epiteksteihin eli tekstiin löyhemmin sidottuihin elementteihin kuten, haastatteluihin ja arvosteluihin (Genette 1997, 5). Paratekstin ei tarvitse olla verbaalinen (kirjoitettu teksti) vaan se voi olla myös esimerkiksi ikoninen (kuva) (mt., 7.) Kirjan kansi kuvituksineen kuuluu periteksteihin, mutta Genette ei kuitenkaan tarkastele kuvitusta tai sen merkitystä tarkemmin (mt., 24–26). Genetten ei muutenkaan teoksessaan juuri ota kantaa paratekstien merkityksestä tekstin tulkinnalle vaan teoksessa keskitytään erittelemään erilaisia paratekstejä, kuten Pirjo Lyytikäisenkin (1991, 147–148) toteaa. Paratekstien todeaan ohjaavan tulkintaa, mutta Genette ei ota kantaa siihen, miten ne sen tekevät. Lyytikäinen (emt.) käyttää parateksteistä eli tekstin ymmärtämistä säätelevän aputekstin käsityksestä nimitystä kynnysteksti. Kannen mieltäminen kynnykseksi itse teokseen onkin mielestäni luontevaa. Kai Mikkonen (2005, 364) puolestaan toteaa, että kuvakirjoissa parateksteillä on usein tärkeä tehtävä. Mikkonen (2005, 86–87) esittää, että nimi on osa teoksen kokonaisuutta ja nimi voi täydentää tai tulkita teosta esimerkiksi fokuoimalla vastaanottoa, herättämällä odotuksia, tarkentamalla merkityksiä tai korostamalla teemaa. Näin ollen teoksen nimellä on tärkeä osa teoksen identifioinnissa ja nimi vaikuttaa aina tulkintaan.

Nodelman (1988, 49–50) nostaa esille kannen luoman käsitteistön tärkeyden, sillä kuvitus sekä herättää lukijassa tuntemuksia ja asenteita, että peilaa niitä. Tämän vuoksi kannen visuaalisella informaatiolla on suuri merkitys koko teoksen kannalta, sillä lukija käyttää sitä teoksen vastakaipun pe-

rustana. Kannessa pyritään luomaan odotuksia kuvilla, jotka tiivistävät tarinan perimmäisen luonteen. Monesti kannet auttavat ilmaisemaan kirjan välittämää tunnelmaa. (Emt.) *Mimosan* etukannen (KUVA 22) hahmo näyttää iloiselta pieneltä ihmiseltä, joka lentää luudalla. Ulkonäkö ei paljasta sukupuolta, mutta luudalla lentäminen assosioituu noitiin ja naissukupuoleen, samoin kuin nimi Mimosa, joka ei tosin ole perinteinen vaan moderni naisen nimi (almanakkaan nimipäivä on tullut vasta vuonna 2015).



KUVA 22 (*M*, kannet)

Takakansiteksti kertoo Mimosan olevan pääsiäisnoidan lapsi, jonka tämän äiti jättää työmatkansa ajaksi hoitoon lastenkotiin, jonka ankean ilmapiirin Mimosa pystyy muuttamaan iloiseksi. Takakannen teksti yhdessä kuvassa lentävän noidan kanssa antavat vahvistuksen siitä, että luudalla lentävä hahmo on noitalapsi. Lisäksi kuvassa oleva synkkä talo kohdennetaan ankeaksi lastenkodiksi ja värikkäiden kukkien ympäröimä hymyilevä Mimosa yhdistetään ilontuojaksi. Tarkasteltaessa teosta kannet levitettynä eli siten, että etu- ja takakansi ovat rinnakkain, voi huomata kansien muodostavan taustan tumman taivaan, aidan ja lehdeettömien puiden avulla jatkumon: etu- ja takakansi muodostavat siis yhden ison kuvan. Tässä isossa kuvassa on erikoisesti näkyvissä kaksi kuuta, joista etukannen kuu on asetelmassa melko pienikokoinen ja Mimosan nimen i:n pisteen muodostava, kun taas takakannen kuu vie lähes kolmasosan takakannen pinta-alasta. Iso kuutamo on lähes samankokoinen kuin Mimosa. Korostetun suuri kuu ja etualaistettu Mimosa kiinnittävät huomion kannessa, jossa lastenkoti ja aikuinen noita ovat kuvattu pienemmiksi. Kansi fokusoi pienen, iloisen noitalapsen sekä jättimäisen, uudistumista symboloivan täysikuun luoden vahvan kontrastin mainittujen elementtien ja lastenkodin synkän ilmapiirin välille. Kannen luoma kuvallinen käsitteistö jättää ulkopuolelle talon asukkaat eli lapsia sen enempää kuin aikuisiakaan ei esitellä. Ville-kissa kuitenkin

hiipii kannessa lastenkodin edessä, mikä vihjaa kissan funktiosta teoksesta kaikkialla kulkevana hiljaisena sivustaseuraajana.

Takakansiteksti on ytimekäs ja tiivistää teoksen tarinan Mimosan ympärille. Se korostaa Mimosan asemaa teoksessa samoin kuin etukannen kuvakin, mutta samalla se määrittelee Mimosaa lapsena suhteessa aikuisiin. Lisäksi teksti kiteyttää teoksen teemaksi sen, että ihminen on onnellisimmillaan omana itsenään.

Mimosa on pääsiäisnoidan lapsi, ennakkoluuloton niin kuin kaikki lapset. Hän on huomannut aikuisten maailman kaksinaismoraalin ja yrittää saada ihmiset tajuamaan, että onnellisinta on olla oma itsensä. Eräänä iltana, lähtiessään työmatkalle, Mimosan äiti jättää Mimosan lastenkotiin. Ja pian Mimosa pystyy muuttamaan lastenkodin ankean ilmapiirin iloiseksi. (*M*, takakansi.)

Takakannen tekstissä noitalapsi rinnastetaan kaikkiin lapsiin, ja Mimosan kerrotaan paitsi havainneen aikuisten maailman kaksinaismoraalin, myös onnistuvan muuttamaan aikuiset iloiseksi opettamalla heitä olemaan onnellisia omina itsenään. Lisäksi takakansiteksti esittää yleistykseenä, että aikuiset ovat kaksinaismoraalisia ja kaikki lapset ovat ennakkoluulottomia. Genette huomauttaa, että kirjailija ja kustantaja ovat yhdessä vastuussa tekstistä ja parateksteistä, mutta paratekstuaalisen viestin lähettäjä voi olla kirjailija, kustantaja tai jokin kolmas osapuoli, kuten kriitikko tai esipuheen laatija. Teksti, eli teos ilman peritekstejä, pysyy muuttumattomana, mutta peritekstit voivat vaihdella uusien painosten ja kustantajan myötä. (Genette 1997, 8–9.) *Mimosa* pysyy Mickwitzin kirjoittamana ja kuvittamana varsinaisena kuvakirjana tekstin ja kuvien (myös kannen kuvien) osalta muuttumattomana, mutta juuri takakansiteksti voisi esimerkiksi uuden painoksen myötä vaihtua. Mickwitz on itse kirjoittanut teoksen myös ruotsiksi, mutta ruotsinkielinen *Mimosa* (1983) on Opaalin kustantama, ja siinä ei ole lainkaan takakansitekstiä. Isoon kuuhun on sisällytetty ainoastaan ISBN-numero sekä kustantajan nimi. Oletankin, ettei takakansiteksti ole kirjailijan omaa käsialaa. Se on kuitenkin suomenkielisen teoksen elementti peritekstinä, ja vaikuttaa kannen verbaalis-visuaaliseen merkitykseen. Kansi määrittää Mimosan ennakkoluulottomaksi, iloiseksi ja omana itsenään onnelliseksi noitalapseksi, joka pystyy vaikuttamaan muihin myönteisesti. Lisäksi häneen rinnastuu noitakuvaston ja kuutamon avulla uudistuminen, salaperäisyys ja taianomaisuus.

Varsinaisessa tekstissä Mimosasta verbaalisesti kerrota juuri mitään, kun taas esimerkiksi lastenkodin aikuiset esitellään heti teoksen alussa, kukin omalla sivullaan. Mimosasta saatava taustatieto perustuu noitaäidin kirjoittamaan viestiin, jonka hän on jättänyt koriin Mimosan kanssa lastenkodin

portaille. Viestissä kerrotaan Mimosan olevan ainutlaatuinen, kuten kaikki lapset. Lisäksi äiti toivoi, että Mimosaa kohdellaan rakkaudella ja kunnioituksella, eikä häntä pakoteta tekemään mitään, mitä tämä ei halua. (*M*, 18.) Mimosan taustaa ei muutoin valaista. Teoksessa kuitenkin kerrotaan sanallisesti ja kuvallisesti lasten näkevän noitaäidin lentävän luudallaan kori mukanaan eli lapset tietävät Mimosan olevan noitalapsi. Tyypillisimmin Mimosa kuvataan juuri lentämässä luudalla tai nukkumassa korissa (KUVA 23).



KUVA 23 (*M*, 20–21)

Kuvan 23 kokosivun kuva on tilanteesta, jossa lapset ojentavat tekemänsä luudan Mimosalle. Kuvakulma on osittain Helgan selän takaa, mikä viittaisi kuvan katsojaa jakamaan Helgan lapsia väheksyvän näkökulma tilanteeseen (ks. Mikkonen 2010, 321): ” – Tehän lapsellisia olette, Helga sanoi. – Mimosa on aivan liian pieni leikkimään luudalla.” (*M*, 20.) Kuvan perspektiivi ohjaa katsomaan kuvaa ylhäältä alaspäin, mikä korostaa aikuisen yliveraisuutta tilanteessa. Kuva on lisäksi väritykseltään synkkä ja lapset on kuvattu selkä seinää vasten, melkein nurkkaan ahdistetuiksi. Olin, Annan ja Ville-kissan ilmeissä on hämmennystä Helgan kommenttia kohtaan. Mimosa näyttää suorastaan järkyttyneeltä Helgan arvioidessa hänen olevan liian pieni leikkimään luudalla. Vaikka Helga ummistaa kuvassa silmänsä lapsille ja näiden hämmennykselle, kuvan katsoja kohtaa lasten katseet, jotka suuntautuvat paitsi Helgaan myös samalla lukijaan. Jää epäselväksi, mitä tarkoittaa Helgan kommentti siitä, että Mimosa on liian pieni leikkimään luudalla. Tarkoittaako se, että josain vaiheessa Mimosa on tarpeeksi iso leikkimään, mikä olisi tavallaan paradoksaalista, sillä leikkiminen yhdistetään nimenomaan pieniin lapsiin, ja yleensä lapsi lopettaa leikkimisen, kun hän kokee olevansa liian vanha leikkimään ja leikkiminen alkaa tuntua lapselliselta. Toisaalta Helgasta luudalla leikkiminen voi olla ilmaus siivoamiselle, jolloin hän tokaisee Mimosan olevan vielä liian pieni aikuisten askareisiin. Huolimatta alentavasta asennoitumisestaan Mimosa saa kotirauhan vuoksi pitää luudan. ”Osasipa Mimosa leikkiä luudalla, mutta sen hän näytti vain lapsille, jotka us-

koivat siihen. Heti kun Helga lähti huoneesta, Mimosa lensi korista luudallaan.” (*M*, 20.) Aukeaman oikealla puolella, valkealla pohjalla olevassa kuvassa Mimosa lentää iloisena kättään heiluttaen, mikä osoittaa verbaalis-visuaalisen kerronnan yhdenmukaisuutta.

Helgan kommentti, jonka mukaan lapset ovat lapsellisia herättää kysymyksen siitä, miksi lapset eivät saisi olla lapsellisia. Kommentti sisältää presupposition siitä, että lasten pitäisi olla aikuismaisia. Helgan näkökulmasta lapsien ei siis tulisi olla lapsia ja käyttäytyä lapsien tavoin, vaan hän olettaa lasten olevan pieniä aikuisia ja odottaa heiltä sen mukaista käytöstä. Lapsellisuudella hän viittaa oletettavasti myös siihen, että antamalla Mimosalle luudan lapset osoittavat mieltävänsä Mimosan noidaksi, mikä on Helgan mielestä typerää mielikuvituksen tuotetta. Kommentillaan Helga siis kieltää sen tosiasian, että Mimosa on noita ja samalla hän kieltää lapsien olevan oikeassa. Kommentti ilmentää aikuisten ja lasten erilaista tapaa nähdä Mimosa. Aikuiset eivät usko noitiin, minkä vuoksi he eivät voi nähdä Mimosan taikovan tai lentävän luudallaan, joten heille hän on maailman kiltein lapsi, joka vain aina nukkuu tyytyväisenä korissaan (*M*, 21). Lapset puolestaan näkevät Mimosan liitelevän ympäri taloa luudalla, jonka he ovat antaneet Mimosalle, jotta tämä tuntisi olonsa kotoisaksi. Teoksessa lapset siis näkevät Mimosan ja todellisuuden sellaisena kuin se on. Aikuisille tämä noitia sisältävä todellisuus on mielikuvituksen tuotetta, jolloin aina tyytyväisenä korissaan nukkuva Mimosa onkin todellisuudessa vain silmänlumetta. Mimosa näyttäytyminen erilaisena aikuisille ja lapsille korostaa aikuisten ja lasten erilaisia näkökulmia ja aikuisuuden ja lasten erillisyyttä omina maailmoina.

Mimosan syntymäyössä puhekyvyttömästä pikkulapsesta on kasvanut pieni noitatytty, josta teoksen aikana tulee iso noita. Syntymäyöjuhlat ovat ikään kuin aikuistumisjuhlat, jossa Mimosa otetaan osaksi oikeiden, aikuisten noitien yhteisöä. Tämä kasvunpaikka ei ole kuitenkaan selvärajainen lapsuuden ja aikuisuuden jakava merkkipaalu, mitä Mimosa pohtii myös äitinsä kanssa:

Nyt Mimosa on oikea noita luutineen, kissoineen ja kahvipannuineen! Luudan hän sai erältä ihmislapsilta edellisenä pääsiäisyönä, mutta se on toinen tarina. Koska Muskotti-äiti ei kuol lakseenkaan muista miten vanha Mimosa on, hän päätti, että Mimosasta tulisi iso juuri tänä pääsiäisyönä.

– Mutta jos olen iso nyt, en enää kasva, Mimosa sanoo.

– Ai niin ... mutta minusta sinä olet hyvä sellaisena kuin olet eikä iällä ole merkitystä, Muskotti-äiti vastaa.

Sepä hyvä, Mimosa ajattelee, silloinhan olen sekä iso että pieni koko ikäni... (*MS*, 11.)

Mimosa mieltää itsensä yhtä aikaa isoksi ja pieneksi. Dialogi ei tarjoa selvää tulkintaa sille, viitataanko isolla ja pienellä aikuisuuteen ja lapsuuteen. Kertoja huudahtaen toteaa Mimosan olevan nyt oikea noita, minkä merkitystä ei selitetä kuin siten, että nyt hänellä on noitiin perinteisesti liitettävät symbolit. Mimosa miettii, ettei hän enää kasva, mikäli on jo iso noita. Tähän äiti kuitenkin vastaa, ettei iällä ole merkitystä, mikä viittaisi kasvamiseen vanhenemisena. Keskustelu antaa selityksen sille, miksi Mimosa on iältään määrittelemätön ja pienikokoinen muihin noitiin verrattuna, mutta jättää avoimeksi kysymyksen siitä, mitä isoksi kasvaminen tai aikuisuus sitten on. Kuitenkaan iällä tai koolla ei Muskotti-äidin mukaan ole merkitystä ja yhtäaikainen pienenä ja isona tai omana itsenä oleminen on hyvä asia. Mimosa esitetään aikuisen ja lapsen hybridinä, mikä on teoksen mukaan tulkittavissa hyväksi ominaisuudeksi.

Mimosan henkilöhahmo tasapainoilua aikuisuuden ja lapsuuden välillä kuvataan myös Muskotti-äidin kautta. Sukulaisnoidat pitävät Mimosaa pienenä noitana: he jättävät tämän aikuisten juhlinnan ulkopuolella ja ovat siksi hyvin huolissaan huomatessaan tämän kadonneen. Äiti suhtautuu tyttärensä kuitenkin luottavaisemmin:

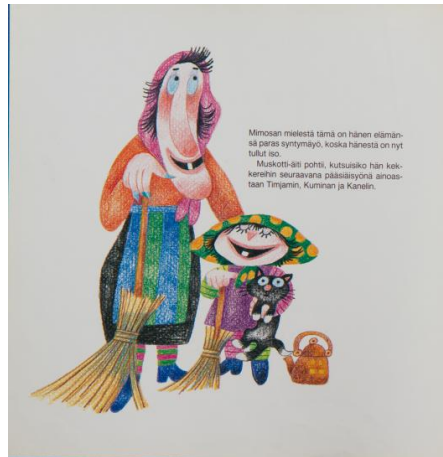
Muskotti-äiti ei ole kovinkaan huolissaan. Hänhän tietää, että Mimosa on jo iso ja tulee toimeen omin päin. Hän miettii vain sitä, onko Mimosa pannut sukkahousut jalkaan, sillä ulkona on vielä melko kylmä. (MS, 25.)

Muskotti-äiti vaikuttaa suhtautuvan Mimosaan kuin nuoreen aikuiseen. Hän näkee tyttärensä kasvaneen kyllin isoksi pärjätäkseen yksin, mutta huolehtii tästä edelleen, kuten pohdinnat riittävästä vaatuksesta osoittavat. Näen Muskotti-äidin hahmon tarjoavan teoksessa aikuislukijoille samastuttavaa subjektipositiota siinä missä Mimosa tarjoutuu samastumiskohteeksi lapsilukijalle. Mimosa ei suostu sukulaisnoitien hänelle asettamaan lapsen alistettuun rooliin, mutta Muskotti-äitikään ei asetu aikuisten alistavaan rooliin. Kumpikin henkilöhahmo kyseenalaistaa yhteisön sanelemat hierarkkiset valta-asetelmat nähden jyrkän vastakkainasettelun sijasta parempana välimaastoon sijoittumisen.

Kertoja asettuu nähdäkseni Muskotti-äidin puolelle, mikä näkyy esimerkiksi siinä, ettei kaikkietävä kertoja kommentoi tai täsmennä mitenkään sitä, että Muskotti-äiti ei muista Mimosan ikää. Kertoja olisi voinut esimerkiksi paljastaa Mimosan iän tai kommentoida, miten kukaan äiti voi unohtaa lapsensa syntymäajankohdan. Kommentoihan kertoja sitäkin, että Mimosa sai vuosi sitten luutansa lastenkodin lapsilta. Muskotti ja kertoja tarjoavat mallia aikuisnormatiivisuutta kyseenalaistavasta aikuisuudesta. Muskotti-äidistä huokuu rakkaus, välittäminen ja huolenpito lastaan kohtaan, vaikka hän onkin hajamielinen, hupsu, eikä aina ihan järkevä: miten kukaan äiti unohtaisi lapsensa iän ja sitten lähes välittömästi kuittaisi, ettei sillä ole edes merkitystä? Hän päättää, että Mimosasta tulee

iso, aivan kuin isoksi kasvaminen olisi yksinkertaisen päätöksen varassa. Tästä näkyy kuitenkin Muskotin aikuisnormatiivisuutta rikkova olemus ja asenne: ikä on vain numero, ison ja pienen ero on asenteesta kiinni. Muskotti sanoo, että Mimosa on hyvä sellaisena kuin on eli isona ja pienenä, lapsena ja aikuisena. Tähän näkemykseen myös kertoja yhtyy lukiessaan Mimosan mieltä: on hyvä olla koko ikänsä iso ja pieni.

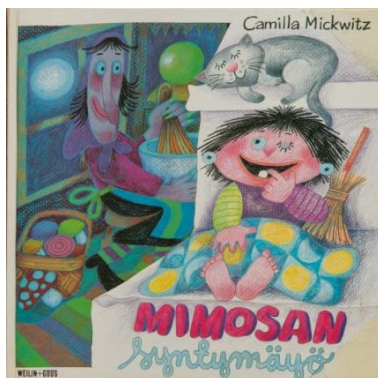
Tasa-arvoisuutta sekä äidin ja tyttären yhteenkietoutunutta henkilöhahmojen rakentumista kuvastaa hyvin Mimosan syntymäyön viimeinen kuva Mimosasta, äidistä ja Mämmi-kissasta (KUVA 24).



KUVA 24 (MS, 34)

Mimosa seisoo tyytyväisenä ja ylpeänä äitinsä rinnalla näyttäen aivan yhtä oikealta noidalta kuin äitinsä: ”Mimosan mielestä tämä on hänen elämänsä paras syntymäyö, koska hänestä on nyt tullut iso” (MS, 34). Tässä kohtaa verbaalisessa ja visuaalisessa kerronnassa on poikkeus ja vastakohtaisuus, sillä Mimosa ei suinkaan näytä isolta vaan pieneltä äitinsä rinnalla. Toisaalta kuva korostaa lapsuuden ja aikuisuuden yhteneväisyyttä, kun pieni ja iso seisovat toistensa kaltaisina vierekkäin. Äidin katse on suuntautunut yläoikealle tämän keskittyessä omiin ajatuksiinsa: ”Muskotti-äiti poh-tii, kutsuisiko hän kekkereihin seuraavana pääsiäisyönä ainoastaan Timjamin, Kuminan ja Kanelin” (MS, 34). Sukulaisnoitien epätasa-arvoinen käytös saa äidin epäilemään, josko heitä kannattaa enää ensi vuonna kutsua kylään, jos heidän juhlintansa on itsekeskeisyyden, muiden väheksynnän ja suvaitsemattomuuden juhlaa. Noitien kissat ovat sen sijaan tervetulleita viettämään iloista juhlaa, jossa kaikki ovat tasavertaisia. Muskotin asenne korostaa lapsia ja lapsuutta myönteisten piirteiden osalta, kun taas aikuisuuteen liittyy kielteisiä ominaisuuksia, kuten vallan väärinkäyttö, suvaitsemattomuus ja itsekeskeisyys.

Mimosa ja täysikuufestivaalin alussa todetaan ikään kuin kertauksena lukijalle, että Mimosa on iso noita luutineen, kahvipannuineen ja kissoineen ja että hän asuu aivan äitinsä lähellä pien-isoille noidille sopivassa mökissä (MJT, 7). Muskotti-äiti pelkää tyttärensä olevan liian huoleton, minkä vuoksi hän vierailee jatkuvasti tämän luona tuoden ruokaa ja tarvikkeita. Mimosa rinnastuu nuoreen, joka on muuttanut ensimmäistä kertaa pois kotoa. Hän on lapsuuden ja aikuisuuden rajamailla: ei enää lapsi, mutta ei vielä aivan aikuinenkaan. Kehittyminen lapsesta kohti aikuisuutta ja osaksi noitayhteisön jäsenyyttä näkyy jo kirjan kansissa. Trilogian ensimmäisessä osassa pikkulapsimainen Mimosa on yksin etukannen keskiössä, ja Muskotti-äiti on sijoitettu takakanteen (KUVA 22). Aikuisuuteen on siis vielä matkaa, toisin kuin seuraavassa osassa. *Mimosan syntymäyön* kansi (KUVA 25) etualaistaa Mimosan, mutta Muskotti-äiti on kuitenkin näkyvissä taka-alalla. Mimosaan kohdistuva valo on pehmeää ja värit vaaleita, mutta kirkkaita. Äiti on puolestaan varjossa, ja ainoastaan ikkunasta näkyvä kuu valaisee hänen toimiaan sinertävän, mystisessä valaistuksessa. Kannessa luodaan sommittelulla ja väreillä kontrasti aikuisuuden ja lapsuuden välille, mikä korostaa teoksen teemaa kasvusta ja aikuisuuden määrittelystä. On yö, mikä on lapsilla yleensä nukkumisen aikaa ja päivän vastakohtana pimeän ja mystisyyden aikaa. Mimosa on osittain nukkumassa, mitä kuvastaa yksi kiinni oleva silmä ja puoliksi päällä oleva peitto. Toinen silmä kuitenkin seuraa äidin touhuja ja sormi on etsiytynyt virnistävään suuhun. Mimosan olemus ja kuvan uudistumista hehkuva uusikuisen tunnelma viestii kutkuttavaa uteliaisuutta nurkan takana hämmöttävää aikuisuutta kohden.



KUVA 25 (MS, etukansi)



KUVA 26 (MJT, kannet)

Mimosa ja täysikuufestivaalissa Mimosaa ei erityisemmin erota värikkästä kulkueesta vaan hän on pikemminkin sulautunut noitien joukkoon, huolimatta siitä, että hän on paraatipaikalla, kulkueen ensimmäisenä äitinsä pään päälle korokkeelle asetettuna (KUVA 26). Vaikka Mimosa on kooltaan muita noitia pienempi, hänen pienuutensa ei korostu, sillä kannessa noidat on rajattu kuvaan siten, että hän on samanmittainen kuin muut. Mimosa on muita korkeammalla mutta samalla hänet on rinnastettu kulkueessa esiteltäviin ja pään päällä kannettaviin taidonnäytteisiin, mikä asettaa hänet

ikään kuin maskotin rooliin. Kansi esittää noidat iloisena ja värikkäänä ryhmänä, jonka tasavertainen jäsen Mimosa on. Kansi on täynnä noitien karnevalistista juhlintaa, johon taikurikin on hurmioituneena liittymässä, mikä kuvastaa trilogian päätösosassa saavutettavaa uudistunutta aikuisten ja lasten yhteistä maailmaa. Kannot vahvistavat tulkintaa Mimosan kasvusta aikuisten noitien yhteisön jäseneksi Mimosan itsensä muuttumatta kuitenkaan pienestä suureksi.

Mimeettisellä ulottuvuudella Mimosa kasvaa ja kehittyy uskottavana hahmona pikkulapsesta nuoreksi. Mimosan mimeettisen ulottuvuuden piirteet, jotka kuvaavat Mimosaa suurimmilta osin ulkoiselta olemukseltaan lapsena ja noitana, luovat uskottavan kuvan iloisesta ja lapsenomaisesta taikovasta ja lentävästä noitalapsesta. Mimeettiset funktiot eli tavat, joilla noitalapsen piirteitä on käytetty taas saavat kyseenalaistamaan mimeettisen ulottuvuuden. Tällä tarkoitan sitä, miten Mimosa vaikuttaa aikuisiin ja kääntää valtasuhteita. Hahmo korostaa lapsuuden ja aikuisuuden välistä suhdetta jatkumona ja kehityksenä, ei erillisinä vaiheina alkamis- ja loppumispisteineen. Mimosan hahmo kyseenalaistaa, mitä ylipäänsä on lapsuus ja mitä on aikuisuus. Samalla hän itse tarjoamaa pienenä noitana mallin siitä, miten aikuisuus ja lapsuus sopivat yhteen ja samaan ihmiseen.

3.2 Mimosan henkilöhahmon rakentuminen suhteessa lapsi- ja eläinhahmoihin

Mimeettisten ja temaattisten ominaisuuksien ero on siinä, että mimeettisellä ulottuvuudella henkilöhahmo nähdään muista erottuvana yksilönä ja temaattisella ulottuvuudella henkilöhahmo nähdään joukkoa edustavana entiteettinä. Henkilöhahmot ovat aina keinoitekoisia rakenteita, mikä tarkoittaa, että tekijä on luonut hahmon osoittaakseen ainakin osittain jotain siitä ihmisryhmästä, johon henkilöhahmo kuuluu. Temaattista ulottuvuutta muodostettaessa eli henkilöhahmon joukkoa edustavia piirteitä hahmotettaessa tulee kuitenkin välttää stereotypioita tai pelkistämistä. Temaattisella ulottuvuudella hahmon johonkin ryhmään kuuluvaa ideologiaa välittävät hahmon ominaisuudet, jotka kehittyvät temaattisiksi funktioiksi (*functions*), kun henkilöhahmon piirteet ja toimintakin osoittavat joitain väitteitä ihmisryhmästä tai ideologiasta (Phelan 1989, 13–14.) Mimosan henkilöhahmo edustaa lapsien ja noitien joukkoa, joihin kuuluvana hänen voidaan olettaa osoittavan jotakin näistä ryhmistä. Ulottuvuus kattaa siis kaikki mahdolliset henkilöhahmoon liittyvät piirteet, kun taas funktioilla erotetaan teoksen kannalta merkitykselliset ideologiset tai ryhmälle leimalliset ominaisuudet. Tutkin seuraavaksi mitkä Mimosan piirteet sekä mikä hänen toiminnastaan osoittavat millaisiakin väitteitä ensiksikin lapsista ja toisekseen noidista.

Mimosa on ainut lapsi Kyöpelinvuorella ja koska hänellä ei ole saman ikäisiä leikkিতovereita, hän leikkii pääsiäispupupoikasten kanssa ja juttelee Variksen kanssa (MS, 7). Mimosa rinnastetaan eläimiin sekä trilogian toisessa että kolmannessa osassa. Kolmannessa osassa Mimosa seuraa noitien ja taikurien toimia sivusta eläinystäviensä kanssa, jolloin teos rakentaa edelleen kuvaa Mimosan erillisyydestä ja lapsenomaisuudesta aikuisiin noitiin ja taikureihin nähden. Eläimet, kuten noitalapset (*baby witches*), lelut ja eläväksi tehdyt objektitkin ovat aina valeasuja lapselle (Nikolajeva 2002, 125). Eläimet ja lapset niputetaan usein lastenkirjallisuudessa yhteen, sillä ne nähdään pieninä, vähempiarvoisina ja ei-ihmisinä (Nikolajeva 2010, 156). Eläinhahmot ovat yleisiä ja erityyppisiä lastenkirjallisuudelle. Niiden suosio lastenkirjallisuudessa antaa olettaa, että aikuisten näkökulmasta pienillä lapsilla ja pienillä eläimillä on paljon yhteistä ja että heidän käytöksensä on läheisempää eläinten kuin sivistyneiden ihmisten kanssa. (Nikolajeva&Scott 2001, 92.) Lasten nähdään myös olevan aikuista enemmän kosketuksissa luontoon. Näitä ajatuksia tukee esimerkiksi dualismi, jossa lapsi, luonto ja eläin asettuvat vastapooliksi aikuiselle, sivistykselle ja ihmiselle. Myös Nodelman (2005) huomauttaa yleisestä lapsen ja eläimen rinnastamisesta, jolloin lapsuus asettuu villiksi ja eläimelliseksi sekä vastuuttomaksi aikuisuuden järkevyyttä vastaan. Eläimelliset halut ja tarpeet liitetään lapsiin ja lapsuuteen. Lapsen tulee oppia neuvottelemaan omien halujensa ja aikuisten järkipäisten vaatimusten kanssa niin, että he oppivat tukahduttamaan halut ja käyttäytymään sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla eli kuten aikuiset ihmiset käyttäytyvät. (Mt., 133, 135.) Kohdeteoksissa Mimosa ja lapset rinnastetaankin kissoihin, pupuihin ja variksiin, mutta näihin lapsiin ja eläimiin liitettävät piirteet usein kyseenalaistetaan. Asetelmat ovat monesti päinvastoin, kun esimerkiksi aikuiset noidat käyttäytyvät sikamaisen röyhkeästi syntymäpäiväjuhlassa.

Eläinhahmon käyttäminen poistaa tiettyjen valintojen tekemistä hahmon kohdalla: ei ole välttämättä määrittävää ikää, sukupuolta tai sosiaalista statusta (Nikolajeva&Scott 2001, 92). Ulkoisista piirteistä ei siis välttämättä pysty päättämään, edustaako eläinhahmo esimerkiksi miestä vai naista, aikuista vai lasta. Monesti lastenkirjallisuuden eläinhahmot kuitenkin tarjoavat jo ulkoisella olemuksellaan vihjeitä, varsinkin silloin kun ne ovat antropomorfisia eli omaavat ihmisten piirteitä, kuten vaatteiden käyttö tai puhekyky. *Mimosa*-trilogiassa eläimet eivät ole ainakaan eksplisiittisesti antropomorfisia: ne eivät puhu tai käytä vaatteita vaan ne liikkuvat ja toimivat pitkälti todellisten eläinten tavoin. Todellisiin eläimiin nähden Mickwitzin eläinhahmot eroavat kuitenkin siten, että ne kommentoivat nonverbaalisesti henkilöhahmojen edesottamuksia. Ne ovat niin sanotusti mykkiä todistajia, jotka reagoivat tapahtumiin ilmeillä ja eleillä (ks. myös Jaskari ja Kuivasmäki 1990, 10). Perinteisesti eläimet ovat saduissa auttajia ja neuvonantajia (Nikolajeva & Scott 2001, 93). *Mimosa*-

trilogiassa eläimet eivät suoranaisesti toimi näissä rooleissa tarinamaailman henkilöiden auttajina, mutta kerronnalliselle yleisölle ne tarjoavat mykkinä todistajina vihjeitä esimerkiksi elekielen avulla. Ne toimivat ikään kuin myötäkatsojina, jotka auttavat kuvan tulkinnassa.

Ville-kissan mainitaan kuuluvan perheeseen (*M*, 3) ja olevan ainoa, joka kulkee talossa miten haluaa (*M*, 5, 9) ja että Ville yleensä naukuu tyttöystävänsä tepastellessa pihalla (*M*, 13). Muutoin kissaa tai tämän toimintaa ei tekstissä kuvailla, mutta se on kuitenkin kuvattu lähes jokaisella aukeamalla. Ville-kissa hymyilee maireasti, vinkkaa silmää tai mouruaa suu ammolleen. Monesti se tarjoaa vihjeitä kuvan katsomiseen: välillä asennot ja eleet korostavat sitä, kenen fokalisaatiosta kuvassa on kyse ja välillä kissa katsoo suoraan kuvasta ulos, mikä on tulkittavissa kutsuksi tai haasteeksi jakaa jokin tietty näkökulma. Ville-kissa on ikään kuin tarinan visuaalinen kommentoija, jonka eleet käyvät dialogia tekstin kertojan kanssa. Mykkien todistajien rooli on suuri lapsilukijoille siksi, että lapset katsovat kuvaa eri tavoin kuin aikuiset. Perry Nodelmanin (2005, 130) mukaan lapsilla on erityinen tapa katsoa kuvia ikään kuin aikuisia viattomammin juuri siksi, että heiltä puuttuu aikuisen kokemus ja esitieto maailmasta (ensyklopedinen kompetenssi). Lapsi ei välttämättä osaa lukea, jolloin yksin kirjaa tutkiessaan hänellä ei ole verbaalista kerrontaa tukemassa kuvallista kerrontaa. Lapselle teoksessa on lukemisen ja ensyklopedisen kompetenssin vuoksi todennäköisesti vähemmän itsestäänselvyyksiä kuin aikuislukijalla, minkä vuoksi hän joutuu keskittymään ja pohtimaan enemmän. Lapsi myös hahmottaa kuvan eri osat ja elementit samantarvoisina ilman verbaalista kerrontaa, joka ohjaa kuvan lukemista.

Mimosa ja täysikuufestivaalissa eläimillä ei ole yhtä suurta roolia kuin edellisissä osissa. Mämmikissa toimii mykkänä todistajana, mutta tämän rooli on erilainen kuin Ville-kissalla, vaikka molemmat esiintyvät lähes jokaisessa kuvassa. Trilogian viimeisessä osassa Mimosa itse on kuvissa ikään kuin äänettömänä kommentaattorina ja Mämmikissa on lähinnä Mimosan reaktioita vahvistava avustaja. Mämmi on visuaalisessa kerronnassa jatkuvasti läsnä, mutta tekstissä se mainitaan ainoastaan kerran teoksen viimeisellä sivulla: Mämmistä tulee kunniajäsen noitien ja taikurien perustamalle yhdistykselle, jonka pääsihteeriksi Mimosa on valittu (*MJT*, 35). Nimitykset nostavat kissan ja Mimosan korkeampaan hierarkkiseen asemaan kuin noidat ja taikurit. Maininta Mämmikissan kunniajäsenyydestä korostaa kissan asemaa Mimosan läheisenä ja tärkeänä apurina, jollaisina eläimet saduissa perinteisesti nähdään (ks. Nikolajeva & Scott 2001, 93). Koska teos ei osoita kertaakaan Mämmikissaa auttamassa Mimosaa, tulkitsen Mämmin kunniajäsenyyden vihjeeksi siitä, että kissa toimii kuvissa lukijan tulkinnan apurina.

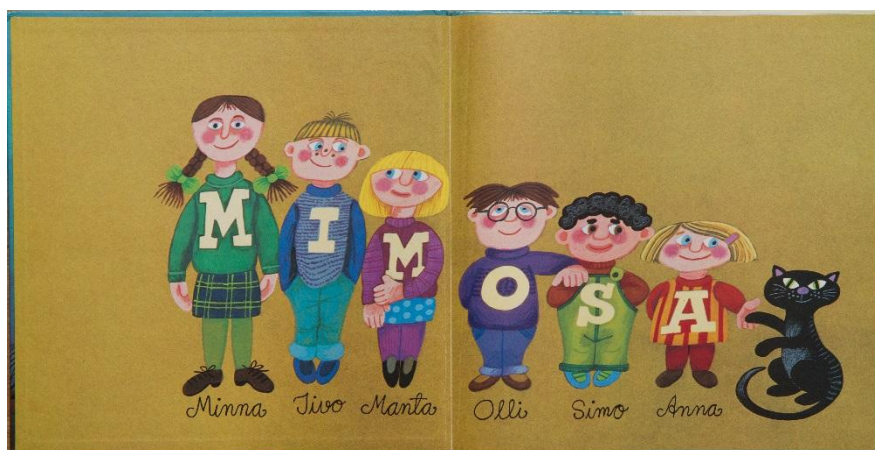
Mimosan syntymäyössä kissat indikoivat Mimosan tunteita. Esimerkiksi Mämmi-kissa on yhtä häkeltynyt vieraiden käytöksestä kuin emäntänsä Mimosa, mikä näkyy yhteneväisinä totisina ilmeinä ja hämmennykseen pyöristyneinä silminä (MS, 15, 19, 22). Vieraiden kissat vaikuttavat ihmettelevän emäntiensä röyhkeää käytöstä, kun nämä unohtavat täysin päivänsankarin. Tämä näkyy syntymäyön juhliissa (ks. KUVA 4, s. 29), jossa aikuiset juhlivat pöydän ääressä ilman päivänsankaria ja kissojen asennot ja katseet vihjaavat pöydän alla tilannetta kummastelemaan Mimosaan. Analysoin tätä kuvaa jo edellisessä luvussa tullen siihen tulokseen, että kissat pyrkivät kuvasta ulos suuntautu-neella katsellaan kiinnittämään lukijan huomion vieraiden epäreiluun kohteluun Mimosaa kohtaan, jolloin kissat asettuvat Mimosan puolelle. Teoksen lopussa kissat juhlivat iloisina pöydän ympärillä, sillä Mimosa on antanut vieraiden nimettömille kissoille nimet. Hän lausuu seuraavasti:

– Nyt on myös nimiyöjuhlat ja teistä tulee Timjami, Kumina ja Kaneli. Vähän mausteita sukusop-paan. Kissat nuolevat huuliaan ja kehräävät kuorossa. Myös Muskotti-äidin kissa Meirami on kek-kereissä mukana. (MS, 28.)

Nimenanto on yhteisöön liittämistä ja yksilöimistä, jolloin homogeenisesta kissojen joukosta erote-taan omina yksilöinään Timjami, Kumina ja Kaneli. Heitä verrataan mausteisiin sopassa: pieniä, mutta tärkeitä aineisosa kokonaisuuden kannalta. Mimosa rinnastaa kissat itseensä ja äitiinsä tasa-vertaisina mausteina sukusopassa. Kaikki kissat ovat mukana juhlissa kehräten ilosta. Mimosan ja kissojen ilmeet ja tunnetilat ovat yhteneväisiä niin pöydän ääressä (KUVA 17, ks. s.47) kuin pääsi-äiskokkoa kiertäessä (KUVA 18, ks. s.47). Tulkintani mukaan kissat voidaan nähdä kollektiiviseksi hahmoksi, joka Mimosaan rinnastettuna edustaa lapsihahmoa. Nikolajevan (2002, x–xi) mukaan lastenkirjallisuudessa henkilöahmot ovat linkittyneet vahvasti opetuksellisiin tarkoituksiin, jolloin niiden tarkoitus on toimia roolimalleina ja esimerkkeinä. Tämä voi johtaa esimerkiksi kollektiivis-ten päähenkilöiden käyttöön, mikä mahdollistaa kirjailijoita esittelemään valikoiman ominaisuuksia ilman henkilöahmojen kompleksista luonnehdintaa. Kollektiivisellä henkilöahmolla viitataan henkilöahmojen joukkoon, joiden ominaisuudet edustavat yhdessä eräänlaista konstruktiota pää-henkilöstä. Nikolajeva myös huomauttaa, että lapset ovat lukijoina aikuisia kokemattomampia, jol-loin he ovat myös alttiimpia tulkitsemaan hahmot oikeiksi ihmisiksi ja arvioimaan heidän tekojaan sen mukaisesti. (Emt.)

Lastenkodin lapset kuvataan kissojen tapaan kollektiivisena hahmona. Hyvin usein lapset toimivat yhtenä yksikkönä, sillä kukaan ei erotu toista selvemmin joukosta. Mielenkiintoista kohdeteoksissa on se, ettei kollektiivisiä hahmoja eli kissoja tai lapsia juuri kuvailla verbaalisesti. Kertoja ei sanalli-sesti kuvaile yksilöiden luonnetta tai ominaisuuksia. *Mimosassa* kertoja keskittyy kuvaamaan lasten

toimintaa tai ajatuksia yleensä kollektiivisesti. Ajatukset tuodaan toisinaan esiin jopa yhtäaikaisen sisäisen fokalisaation (*simultaneous internal focalization*) avulla, joka korostaa yhtä subjektipositiota (Nikolajeva 2002, 72): ”Lapset miettivät, olivatko he nähneet samaa unta” (*M*, 15). Myös kuvalinen kerronta esittää lapset kollektiivisena joukkona siten, että he ilmentävät ilmeillään ja eleillään samaa tunnetilaa, samoin kuin kissat *Mimosan syntymäyössä*. Kollektiivisen ajattelun sekä samanaisten ilmeiden ja reaktioiden avulla lapset on helppo mieltää yhtä subjektipositiota tarjoavaksi kollektiiviseksi hahmoksi. Lapsista saatetaan puhua kollektiivisena yksikkönä myös silloin, kun kuvassa näkyy vain yksi tai muutama lapsi. Näin esimerkiksi kohdassa, jossa tekstissä kerrotaan lasten ajattelevan sängyissään, miten erilaisia aikuiset ovat yöllä ja päivällä, mutta kuvassa sängyssä ihmettelemässä makaa vain Anna (*M*, 13). *Mimosan syntymäyössä* kissoja kuvataan verbaalisesti hyvin niukasti, vain muutamilla lauseilla, ja näissä tapauksissa verbaalinen kerronta yhdenmukais-
taa ja vahvistaa visuaalista, esimerkiksi: ”Myös kissoilla on hauskaa ja ne kokeilevat miltä tuntuu lentää toisten luudilla” (*MS*, 32; *KUVA* 17, ks. s. 47). Teokset eivät siis nähdäkseni tarjoile laajaa joukkoa toisistaan poikkeavia samaistumiskohteita, vaan kollektiivisilla hahmoilla pyritään teoksissa pikemminkin vahvistamaan teemaa kuin luomaan lapsilukijoille henkilöhahmoihin sidottuja subjektipositiota.



KUVA 27 (*M*, etusisäkansi)

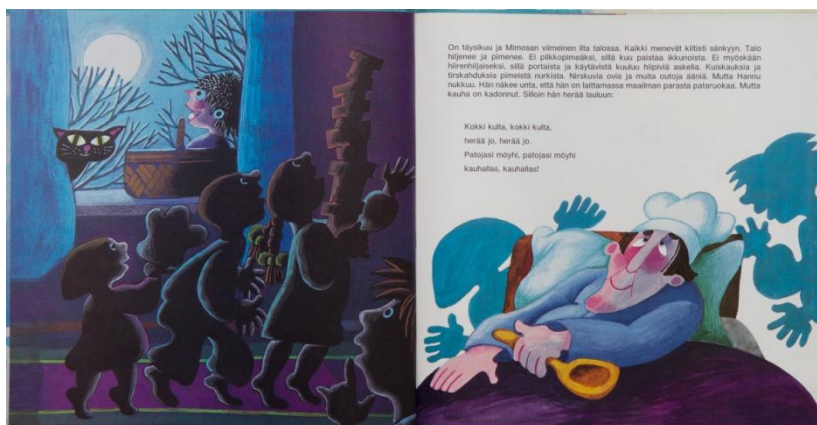
Kollektiivisuutta havainnollistaa myös *Mimosan* etusisäkansi (KUVA 27), jossa lapset on kuvattu rivissä pituusjärjestyksen mukaisesti. Kuvassa kunkin lapsen alapuolella lukee tämän nimi ja kunkin paidassa on nimen etukirjain. Riviin järjestettynä nimien etukirjaimista muodostuu ”MIMOSA”. Myös Ville-kissa on rivin jatkeena pitäen kiinni Annan kädestä. Kuva vahvistaa lasten ja kissan yhteyttä Mimosaan, minkä tulkitsen siten, että Mimosaan, lapsiin ja kissoihin liitetään samoja omi-

naisuuksia. Lapset ja kissa sidotaan jo ennen varsinaisen tarinan alkua temaattisesti yhteen Mimosan kanssa, sillä kuva avautuu lukijalle heti etukannen jälkeen. Kannessa teoksen nimi *Mimosa* liitetään kuvassa olevaan hahmoon ja seuraavaksi etusisäkannessa lapset muodostavat teoksen ja hahmon nimen. Tämän voi tulkita joko niin, että jokaisessa lapsessa on jotain ”mimosamaista” tai sitten niin, että yhdessä lapset muodostavat jonkin olennaisesti Mimosan hahmoa määrittävän piirteen tai voiman. Molemmat tulkinnat etäännyttävät käsitystä Mimosasta mimeettisellä ulottuvuudella uskottavana hahmona ja kiinnittävät huomiota Mimosan synteettiseen ulottuvuuteen tekstuaalisena rakenteena, johon syvennyn alaluvussa 3.4.

Mimosan olemus lapsena on huomiota herättävä. Hän on kuin kaikki muutkin lapset, mutta toisaalta hänellä tai hänessä on outoa voimaa ja taikaa. Jaskari ja Kuivasmäki (1991, 10–11) ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että ”noitana [Mimosalla] on salattua tietoa ja mahdollisuus toimia anarkisesti, sillä häntä eivät sido normit eikä estot niin kuin ihmisiä. Mimosaa voidaan pitää myyttisenä pelastajana ja hyvän tuojana”. Mimosa voidaan nähdä siis myyttisenä hahmona, joka asettuu noitaisten taikavoimiensa vuoksi ihmisten ja luonnonvoimien yläpuolelle. Maria Nikolajeva (2010, 188) käyttää nimitystä ”*alien child*”, jolla hän viittaa eurooppalaisessa lastenkirjallisuudessa laajasti hyödynnettyyn arkkityyppiin, joka on vaihtoehtoinen ”ylilapsien” (*superior children*) traditio. Myyttinen hahmo ilmestyy tyhjästä, omaa yliluonnollisia kykyjä, vaikuttaa toisten ihmisten elämään ja saattaa kadota salaperäisesti tarinan lopussa. Myös tämän hahmon perusluonteeseen kuuluu se, että he uudistavat (*reform*) aikuisia eli saavat heidät muuttamaan tapojaan tai ajatteluaan tai muutoin kehittymään paremmiksi ihmisiksi. Tunnettu esimerkki myyttisestä lapsesta on Antoine de Saint-Exupéryn luoma Pikku Prinssi. (Emt.) Mimosa on helposti tulkittavissa myyttiseksi hahmoksi erityisesti trilogian ensimmäisessä osassa, jossa hän ilmestyy omasta maailmastaan eli Kyöpelinvuoresta yhtäkkiä lastenkodin portaille korissa. Hän omaa yliluonnollisia taikavoimia, vaikuttaa lastenkodin ihmisten elämään ja poistuu lopussa äitinsä matkaan yhdessä hujauksessa. Aikuiset eivät Mimosan poistumista huomaa, joten ainakin heidän näkökulmastaan Mimosa katoaa salaperäisesti.

Mimosa rohkaisee lapsia omalla esimerkillään ja ikään kuin voimaannuttaa heitä tekemällä taikoja, jotka hämmentävät aikuisia ja muuttavat lastenkodin elämää. Mimosa osoittaa, että lastenkodissa voisi olla iloisempi ja onnellisempi ilmapiiri, mikäli aikuiset lakkaisivat piilottamasta elämäniloista asennettaan vakavan aikuisroolin ja suljettujen ovien taakse. Mimosa käyttää yliluonnollisia voimiaan ja vaikuttaa lapsiin esimerkillään siten, että lapset alkavat tekemään aikuisille omia taikojaan käyttäen Mimosalta saamaansa rohkeutta ja uskoa omiin kykyihin. Lapset tuovat Mimosan tavoin

aikuisten salatun puolen näkyviin, mutta he tekevät sen noituuden sijasta luomalla aikuisille puitteet ja mahdollisuudet. He laittavat Hannulle keittiön kokkaamiseen houkuttelevaksi (M, 34), asettavat aulan täyteen ruukkuja ja kasan siemeniä aulan tiskille Hessun kylvettäväksi (KUVA 41; M, 35) sekä kutsuvat Helgan tanssiin (M, 37). He houkuttelevat aikuiset laulullaan avoimeen ilonpitoon ja aikuiset antautuvat musiikin vietäviksi.



KUVA 28 (M, 32–33)

Kuva juhlia valmistelevista lapsista korostaa lapsia toimijoina ja Mimosaa lähinnä taustatukena (KUVA 28). Kokosivun kuvassa on fokaloitu yön varjoissa hiipivät lapset, äitiänsä ikkunalaudalla kuunvalossa odottava Mimosa sekä verhon takaa kurkistava Ville-kissa. Kuva tarjoaa lapsinäkökulmaa usealla tavalla. Kehyksetön kokosivun kuva kutsuu lukijaa sisälle kuvan maailmaan (Nikolajeva & Scott 2001, 62), ja Ville-kissan katse suoraan lukijaan (Kress & van Leeuwen, 1996, 126) kutsuu lukijan liittymään lasten yölliseen salaiseen suunnitelmaan. Kuvakulma avautuu osittain oikeassa alakulmassa olevan lapsen pään takaa, mikä viittaa lapsihahmon näkökulman jakamiseen (Mikkonen 2010, 322–323). Kuun loisteen luoma sini-violetin sävyinen värimaailma korostaa tilanteen salaperäisyyttä. Uudistusta symboloiva kuu luo ainoan valonlähteen pimeyden keskelle ja samalla se valaisee Mimosan kasvot, kun taas lasten kasvot jäävät pimentoon. Mimosa istuu ikkunalla aivan kuin kahden maailman rajalla ja hän on kuvan sommittelussa lapsia korkeammalla. Kuvassa on runsaasti symboliikkaa, joka tukee tulkintaa Mimosasta lapsiin liitettävänä voimana ja rohkeutena. Vasemmalle katsova kuvan alareunan lapsi muodostaa kuuta ikkunalla katsovan Mimosan kanssa kuva kuvassa -upotuksen, jossa huomio kiinnittyy molempien katseen vangitsevaan täysikuuhun. Rakenne luo myös syvyysvaikutelmaa, mikä yhdessä vasemmalle eli henkilön sisäänpäin suuntau-

tuneen (Rhedin 1992, 177) ja fantasiointiin (Happonen 2007, 169) liittyvän katseen kanssa korostaa lasten henkistä muutosta ja voimaantumista. Sisäiseen maailmaan suuntautuneet pysähtyneet katseet asettuvat kontrastiksi kolmelle oikealle varovasti hiipivät lapset. Oikealle suuntautunut liike ilmaisee matkaa kohti uutta ja yllättävää (ks. Rhedin 1992, 169, 173; Nodelman 1988, 163).

Nikolajeva (2010, 189) toteaa, ettei myyttisiä hahmoja ole rakennettu samastumiseen kutsuviksi, jolloin ajatus henkilöhahmoon nojaavasta subjektipositiosta ei ole toimiva. Hän tulkitsee omien tekstiesimerkkiensä myyttiset hahmot kuvina lapsuudesta, nostalgisina muistoina, aikuisten ideologian äänitorvena tai vain mysteereiksi riippuen esimerkkitekstistä (emt.). Mimosa on sisäinen lapsi tai voima, mutta samalla lapsiin rinnastettavien ennakkoluulottomuuden, luovuuden ja aitouden ideologian äänitorvi. Moralisoivan opetuksellisuuden sävyt vältetään häivyttämällä aikuiskertojan ääni visuaalisen kerronnan taka-alalle, jolloin ideologia näyttäytyy kuvissa Mimosan hahmossa iloisena energiana ja liikkeelle panevana voimana. Hän on mimeettisellä tasolla pieni noitatyttö, mutta temaattisesti hän edustaa kaikissa ihmisissä olevaa sisäistä voimaa, luovuutta ja elämäniloa, jotka aikuiset ovat saattaneet kadottaa tai piilottaa. Hän on teoksessa auttajan tai malliesimerkin roolissa, vaikka hän ei varsinaisesti neuvo ketään. Myös henkilöhahmon synteettinen ulottuvuus eli keinoteokoisuus tekstuaalisena rakenteena korostuu Mimosan taikoessa esiin aikuisten tukahdutetun puolen salaisia haaveita. Miten pieni noitalapsi voisi ymmärtää tehdä näkyväksi aikuisten piilotetut haaveet ja toiveet niin, että nämä joutuisivat kohtaamaan itsestään tukahduttamansa puolen? Tämä tukee tulkintaa Mimosasta aikuisten sisäisenä lapsena ja siihen rinnastettavasta elämänilosta ja luovuudesta, jonka aikuiset ovat joutuneet tukahduttamaan aikuistuessaan.

Myyttisenä hahmona Mimosan voidaan tulkita myös kuvana lapsuudesta, jolloin Mimosan voisi nähdä edustavan sisäistä lasta, sen luovuutta ja iloa. Tätä tulkintaa tukee kuva Hannusta (KUVA 28), joka herää kesken ruoanlaittoaiheisten unien kauha kädessään lauluun: ”Kokki kulta, kokki kulta, / herää jo, herää jo. Patojasi möyhi, patojasi möyhi/ kauhallas, kauhallas!” (M, 33). Laulussa kokki-Hannua kehoitetaan heräämään laittamaan ruokaa. Laulu herättää Hannun unesta todellisuuteen. Lasten laulu ja heidän tuomansa kauha ja kokin hattu ovat yhdessä lasten varjojen kanssa Hannulle kuin sisäisen lapsen tai alitajunnan kutsu nousta sängystä luovan lempipuuhan ääreen.

3.3 Mimosa vastakohtien välissä

Trilogian kahdessa ensimmäisessä osassa Mimosa rinnastuu yhtä aikaa sekä lapsiin että noitiin, mutta viimeisessä osassa hänen roolinsa tai edustavuutensa ei ole yhtä kahtiajakoinen ja selkeä. Hän on nuori eli aikuisuuden ja lapsuuden välimaastossa, mutta hänen roolinsa noitanakaan ei ole aivan selkeä, sillä hän ennemminkin tarkkailee noitien puuhia kuin itse osallistuu niihin.



KUVA 29 (MJT, 8–9)



KUVA 30 (MJT, 10–11)

Kun noidat lentävät Taikurinlaaksoon kertomaan omista puuhistaan, taikurit tokaisevat: – Pötypuhetta. Auta minua sen sijaan tässä tärkeässä asiassa.

Tai sitten noidat saavat lakaista ja siivota Taikurinlaaksoa luudillaan. Taikurit eivät oikein halua tunnustaa, että noidat osaavat lentää luudillaan. Niin kateellisia he ovat! (MJT, 8–9.)

Taikurit eivät kateellisuuttaan halua nähdä ja myöntää noitien kykyjä, minkä vuoksi he väheksyvät noitien taitoja ja ylipäänsä heidän tekemisiään. Tilanne aiheuttaa ristiriitaa ja epätasa-arvoa noitien ja taikurien välillä, mikä ilmenee niin kuvista kuin tekstistäkin (KUVAT 29 ja 30). Noidat toimivat taikureiden apureina, palvelijoina ja huoltojoukkoina. Vastavuoroinen kommunikaatio ei toimi, mitä noidan ja taikurin välissä oleva rikkinäinen televisio kuvastaa (KUVA 29). Televisio on tulkintani mukaan kuva kuvassa -rakenteena yhteisymmärryksen puutetta kuvastava temaattinen tiivistymä. *Mimosa ja täysikuufestivaalissa* noitien ja taikurien vastakkainasettelu on vahvasti korostettua. Tarkastelen seuraavaksi vastakkainasetteluja dualismin kehyksessä, ja tutkin, miten Mimosa sijoittuu tähän vastakkainasetteluun. Läntisessä ajatteluperinnössä on vakiintunut ajatus kulttuurin ja luonnon vastakkainasettelusta eli dualismista. Ekofeministi Val Plumwood (1993, 43–44) tiivistää länsimaisen dualismin avainelementit vastakohtapareiksi, joita ovat esimerkiksi kulttuuri/luonto, järki/tunteet, mies/nainen, isäntä/orja, ihminen/ei-ihminen, sivistynyt/primitiivinen. Sukupuolella on suuri merkityksensä tässä vastakkainasettelussa, jossa mies rinnastetaan järkeen, kulttuuriin ja sivistykseen. Mies nähdään ylivertaisena naiseen, jolta puuttuvat nämä ominaisuudet. Nähdäkseni aikuinen ja lapsi sopivat myös tähän vastakkainasettelun kehykseen. Niinpä pystyn tarkastelemaan lapsi-

käsitystä tutkimalla millaisia piirteitä vallalla oleviin (taikurit, aikuiset) ja alistettuihin (noidat, lapset) liitetään.

Plumwood (1993, 48–55) määrittää dualismille viisi ominaisuutta: taka-alaistaminen, ulkopuolelle sulkeminen, negaation kautta määrittely, hyödyllistäminen sekä yhdenmukaistaminen. Taka-alaistamisella alistava osapuoli haluaa kieltää riippuvaisuutensa alistetusta osapuolesta esimerkiksi vähättelemällä tätä tai jättämällä huomioimatta tämän (mt., 49). Kuvassa 29 taka-alaistaminen ilmenee hyvin siinä, miten taikurit sivuuttavat noitien halun kertoa kuulumisistaan toteamalla jutut pötypuheeksi ja samaan hengenvetoon vaatien noitia avustajiksi omiin projekteihinsa, esimerkiksi ojentamaan työkaluja. Tässä esimerkissä näkyy myös hyödyllistämisen tai esineellistämisen aspekti, jolloin noidat asetetaan taikureiden hyödyn välineiksi ja heidän täytyy laittaa taikureiden etu oman sa edelle. Alistettujen identiteetti rakentuu näin välineellisesti, jolloin esimerkiksi hyvän vaimon, tai tässä tapauksessa hyvän noidan, hyveiden kaanon määrittyy alistavan osapuolen mukaan (mt., 53). Arvon alentaminen ja taikureiden noidille määrittämä identiteetti todentuu siinä, miten noidat joutuvat käyttämään lentämiseen tarkoitettuja luutia Taikurinlaakson siivoamiseen (KUVA 29).

Noidat ja taikurit ovat selvästi erillään toisistaan omissa elinpiireissään Kyöpelinvuorella ja Taikurinlaaksossa, joita erottaa syvä joki. Noitien on helppo lentää Taikurinlaaksoon, mutta he eivät sitä useinkaan tee tietäen joutuvansa taikurien käskyttämiksi. Useimmin taikurit vierailevat noitien puolella uiden joen yli tai ylittäen sen tasapainoillen köyttä pitkin (KUVA 29). Taikurit eivät ole kehittäneet saati rakentaneet ylittämistä helpottavaa välinettä, mikä nostaa esille dualismin ulkopuolelle sulkemisen piirteen. Radikaalisessa erottamisessa polarisaatiolla maksimoidaan vastaparien etäisyys ja estetään näkemästä niitä jatkumona (Plumwood 1993, 49). Jyrkän eron tekeminen noitien ja taikurien välille mahdollistaa myös dualismin yhdenmukaistamisen, jossa alistetut nähdään homogeenisenä ryhmänä, mikä helpottaa heidän näkemistään omien saavutusten taustana tai tarpeiden lähteenä (mt., 52). Taikureiden näkökulmasta Kyöpelinvuori noitineen on rentoutumispaikka, jota he tarvitsevat kestääkseen rankassa työssään. Noidat puutarhoineen ja hoitoineen tyydyttävät taikureiden tarpeita ja toimivat taustatukena keksijän raskaassa työssä. Taikurit näkevät noidat yksinomaan palvelijoinaan. Näin ollen noidat saavat alistettuna osapuolena puutteellisuuden merkityksiä, kun heidät määritellään suhteessa taikureiden negaationa tai vaillinaisuutena (mt., 52). Noidat eivät ole miehiä, taikureita eivätkä keksijöitä, jolloin he kelpaavat vain palvelijoiksi tai apureiksi. Noidat vielä itse vahvistavat tätä käsitystä suostumalla taikurien sanelemaan rooliin palvelemalla, ruokkimalla, hieromalla, siivoamalla sekä suostumalla apureiksi taikurien vuosittaisiin taitonäytöksiin.

Huolimatta siitä, että Mimosa on noita, hän ei selvärajaisesti asetu samalla tavalla taikurien vastapooliksi muiden noitien tavoin. Tämä näkyy hänen reaktioissaan noitien ja taikurien kanssakäymistä kohtaan. Mimosa on huvittunut noidan tutkiessa taikurin kaupittelemaa lentävää mattoa ja muuta noidille hyödytöntä rihkamaa (KUVA 30). Hän osoittaa reaktiollaan, ettei ymmärrä, miksi noidat alentavat arvonsa ja käyttäytyvät kummallisesti. Itse hän ei käytä luutaansa taikurien haluamalla tavalla näiden sotkujen siivoamiseen vaan hän käyttää luutansa taitojensa mukaisesti lentämiseen, mihin noitien luuta on tarkoitettukin. Hän lentää avoimesti taikurien nähden, eikä peittele taitoaan kuten muut noidat: hän vilkuttaa iloisesti luudaltaan juoksulenkillä olevalle tyrmistyneelle taikurille (KUVA 30).

Dualismin ulkopuolelle sulkemisen ja yhdenmukaistamisen piirteet näkyvät myös Jari Eilolan (2004) noitiin ja noituuteen liittyviä käsityksiä avaavassa artikkelissa ”Rajojen noituus ja taikuus”. Maagisessa vaikuttamisessa on kyse rajoista ja niiden hallitsemisesta, on kyseessä sitten negatiivinen noituus tai positiivinen taikuus. Rajoja voidaan hallita ja kontrolloida ulkopuolelta tai vastavasti suojella sisäpuolelta. Maagisilla keinoilla rajoja pystytään manipuloimaan: taikuudella pyritään vahvistamaan rajaa ja tekemään sisäpuolesta kestävämpi ja kiinteämpi, kun taas noituus edustaa ulkopuolista kaaosta, jonka avulla pyrittiin murtamaan rajoja ja hajottamaan sisäinen eheys (Eilola 2004, 136, 166.) Tämäkin ajattelu tiivistyy ajatukseen meistä ja toisista sekä nimenomaan taikureihin liittyvästä myönteisestä taikuudesta ja noitiin liitettävästä pahasta noituudesta. Jälleen maskuliinisuus ja myönteisyys yhdistyvät, vaikka taikuus rajoja vahvistavana pyrkii nimenomaan tekemään eroa meidän ja toisten välille. Noituus yhdistetään kielteisesti rajojen murtamiseen, vaikka karnevaali ja vallitsevan epätasa-arvoisen hallinnan nurinkääntäminen pitäisi nähdä myönteisenä ja uutta luovana. Taikureiden läsnä ollessa noidat pyrkivät piilottamaan noituutensa siksi, että taikurit määrittelevät sen kielteiseksi.

Kohdeteoksissa noituutta määrittää ensisijaisesti sukupuoli eli noidat ovat naisia. Dualismin mukaan maskuliinisuuden oikean ja hyvän vastapoolina noidat ovat pahoja. Noidat ja noituus yhdistetään muutenkin hyvin usein pahuuteen johtuen kristinuskon noitavainoista sekä ajan saatossa sekoittuneista trullin ja noidan käsitteistä. Noitiin liittyy vahvasti ristiriitaisuus hyvän ja pahan välillä, sillä ne ovat kulttuurisidonnaisia hahmoja, jolloin noituus näyttäytyy moniselitteisenä käsitteenä, jonka merkitys riippuu ratkaisevasti tulkitsijasta. Kristillisen perinteen valtalinja yhdistää saatanallisen noidan tai velhon paholaiseen, kun taas ei-kristillinen kulttuuri näkee noidat pikemminkin tietäjinä. Pohjois-Euroopan vanhoissa metsästys- ja keräilykulttuureissa shamaani oli yhteisölle elintärkeä henkilö, joka omasi perimätiedon ja -taidon ja oli kansan myyttien ja perinteen tärkein haltija.

Shamaanin kaltaisia tietäjiä ja ”viisaita naisia” eli tosin muuallakin Euroopassa. He taisivat vanhojen menetelmien ja rohtojen käytön, joten näiden kansanparantajien puoleen käännettiin, kun vaivoihin tarvittiin apua. Tietäjät toimivat siis lähes aina hyvässä ja auttavassa tarkoituksessa, kun taas tietojaan väärin käyttäviä kutsuttiin esimerkiksi velhoiksi. Tarkkaa selitystä ei ole, miksi kansan käyttämien tietäjien ei-saatanallinen kuva on muuttunut käsittämään noidan stereotyyppin ilkeänä ja pahansuopana. Suuria vaikuttajia ovat kuitenkin olleet Raamatun tuomitseva kanta magiaan sekä kansanperinteessä tunnettu pahan velhon hahmo, joka loi kehyksen noidan kuvalle. Suomessa tästä hyvänä esimerkkinä on *Kalevalan* Louhi, joka on rikkauksia haaliva, elotonta ja kylmää maata hallitseva velho. (Hänninen & Latvanen 1992, 104–107.) *Mimosa ja täysikuufestivaalissa* noidat liitetään pakanallisen kulttuurin auttavaan tietäjään. Noidat auttavat taikureita vaivojensa kanssa keittämällä parantavia rohtoja ja antamalla yrttikylpyjä sekä ruokkivat heitä upeasti tuottavien puutarhojensa antimilla. Taikurit taas rinnastuvat pahoiksi velhoiksi, jotka suippohattuineen haluavat haalia valtaa ja mammonaa ja hallita Louhen tapaan omaa elotonta ja kylmää Taikurinlaaksoaan.

Suomalaisessa tarinaperinteessä noita on ollut enemmän synonyymi poikkeuksellisin kyvyin toimineelle tietäjälle kuin viitannut demonisilla voimilla varustettuun pahaan ihmiseen. Myöhempi, ilkeä noitahahmo eli trulli on oikeastaan skandinaavinen versio noitavainojen aikana syntyneestä pahan noidan tyypistä. Tähän kuvastoon liitetään usein luuta, jolla noita lensi irستاaseen noitasapatettiin, sekä kissa, joka oli yleinen lohtua tuova lemmikki yksineläjille mutta sopi mainiosti samalla uskomukseen eläimenhahmoisesta demonista. (Hänninen & Latvanen 1992, 107, 109, 113.) Trulli (*troll*) voidaan määritellä pahaksi tuonpuoleiseksi olennoiksi ja sen merkitykset ovat moninaisemmat kuin noidan (*häxa*), joka on käsitteenä peräisin jo 1400-luvulta, mutta vasta 1600-luvulla sen merkitykseksi vakiintui noitasapattiin lentävä noita (Eilola 2004, 151).

Mimosa-trilogiassa noidat esitetään luonnonkulttuurien ja suomalaisen kansanperinteen mukaisesti tietäjän ja parantajan myönteisessä roolissa. He eivät haudo katalia juonia tai keitä myrkkylieviä vaan hoitavat puutarhaa, keittävät parantavia rohtoja, valmistavat yrttikylpyjä ja leipovat herkullisia ruokia itselleen ja toisilleen. Mukana on kuitenkin runsaasti ilkeisiin trulleihin viittaavaa kuvastoa. Vuotuisten juhlatapojen tutkija Sirpa Karjalainen (1994, 186–188) näkee luontevana, että juuri pääsiäisen kaltaisen, vahvasti kirkollisen juhlan tavoissa näkyy dramaattisimmin perinteiden ja niitä vahvistavien auktoriteettien murtuminen, mikä ilmenee trullien perinteessä. Hän huomauttaa, että vaikka trullit on nähty pahansuopina eukkoina, jotka ovat pestautuneet pahalaisen apureiksi, ovat pääsiäisnoidat kuitenkin kaukana esikuvistaan. Lastenperinteessä pääsiäisnoidat on kesyyntynyt harmittomaksi satuolennoksi: noidasta oli helppo muokata maallistuvan pääsiäisen tunnushahmo,

kun se oli jo vanhastaan opittu yhdistämään tekemään pahojaan ja lentämään luudallaan noitasapat-
tiin juuri pääsiäisen aikaan. (Emt.) Tulkitsenkin *Mimosa*-triologian noitakuvaston olevan lähinnä
noitiin liitettäviä tunnusomaisia ulkoisia piirteitä ilman viittaavuutta ilkeyteen tai pahuuteen. Esi-
merkiksi noidat taloineen, kissoineen ja luutineen on kuvattu (*MS*, 2) asumassa siniseen mäkiseen
maastoon: ”Useimmat noidat, ainakin pääsiäisnoidat, asuvat Kyöpelinvuoressa. Ehkä sen tiedätkin.”
(*MS*, 3.) Trullien asuinpaikaksi on mielletty jo muinoin kaukaisuudessa sinisenä siintävä vuori Blå-
kulla (Eilola 2004, 149). Lisäksi kertoja puhuttelee lapsilukijaa, jonka ensyklopediseen tietoon ole-
tetaan kuuluvan tieto siitä, että noidat asuvat Kyöpelinvuorella. Tämä oletus perustuu tietoon las-
tenperinteen pääsiäisnoidasta eikä suinkaan noitasapatin Blåkullasta.

Huolimatta noitien ristiriitaisesta kulttuurisesta määrittelystä, kohdeteoksissani noidat esitetään hy-
vinä, joskin lastenkodin aikuiset sekä Taikurinlaakson miehet suhtautuvat heihin epäluuloisesti liit-
tään noidat pahuuteen. Ei-noidat, eli taikurit ja lastenkodin aikuiset, asetetaan teoksissa dualismin
kehystä vasten huomattavasti ristiriitaisempaan valoon tai pikemminkin heidän moraalisensa ja oike-
assa olemisensa kyseenalaistetaan. Taikurinlaakson miehet keksintöineen edustavat rationaalisuutta,
johon ei sovi uskomisen järjenvastaiseen noituuteen. Miehistä ei kuitenkaan käytetä nimitystä kek-
sijä vaan taikuri, jolla teoksen kontekstissa viitataan silmänkääntötemppuja esittävään huijariin. Sen
sijaan noidat hallitsevat aidon magian ja taikuuden, jotka edustavat vanhaa viisautta. Samoin lasten-
kodin aikuisten tulisi edustaa järkeä, mutta he vaikuttavat toimivan järjenvastaisesti: he eivät hyö-
dynnä kykyjään ja anna tilaa luovuudelleen vaan tukahduttavat itsensä ja myrkyttävät ilmapiirin
ympärihlän noudattamalla lastenkotiin huonosti soveltuvia sääntöjä. Aikuiset kieltävät noitien ole-
massaolon, eivätkä voi nähdä niitä. Taikurit ummistavat silmänsä noitien kyvyiltä, eivätkä suostu
näkemään näiden kykyjä. Molemmat kieltäytyvät rationaalisuuden ja sivistyksen nimissä näkemästä
luovuuden ja ihmisluonnon voimaa, joita he itse kaipaavat. Taikurien olemus kielii kateellisuutta
juuri näitä heidän saavuttamattomissaan olevia voimia kohtaan: onhan taikurien suurin ja salaisin
unelma oppia lentämään noitien ja lintujen tavoin (*MJT*, 7). Aikuiset puolestaan piilottavat kau-
huissaan luovuutensa ja voimavaransa öiseen subjektiiviseen groteskiin suljettujen ovien taakse.

Noitiin ei liity mitään yhtä tiettyä tarinaa tai myyttiä, mutta noituuteen feminiinisenä liitetään usein
dualismin mukaan pahuus, villiys ja taikuus maskuliinisuuteen liitettävien hyvän, järjen ja tieteen
vastakohtina. Liisa Saariluoma (2000, 27) toteaa, että modernissa kirjallisuudessa myyttiä voidaan
käyttää ottamalla kantaa sen sisältöön. Noita-myytti toimii materiaalina lapsikäsitteiden kommentoi-
ntiin. *Mimosa*-trilogiassa hyödynnetään noitiin liittyvää myönteistä perinnettä tietäjänä ja kan-
sanparantajana ja kyseenalaistetaan noitiin liittyvä pahuus. Trilogia esittää, että viisaus, hyvyys ja

ennen kaikkea onnellisuus löytyvät tieteellisyyden ja loogisuuden sijasta yhteydestä luontoon ja omaan itseensä. ”Noidat sanovat, että salaisuuksia piilee syvällä maan uumenissa ja korkealla yläilmoissa ja kaikessa kasvavassa. He sanovat, että pitää päästä kasvavan ystäväksi, koska salaisuuksiaan uskoo vain ystävälle.” (MJT, 4.)



KUVA 31 (MJT, 4–5)

Salaisuudet ja viisaus sijaitsevat yhteydessä luontoon ja kaikessa kasvavassa. Tulkiten tämän siten, että tieto on yhteydessä ihmisluontoon ja kaikkeen kasvavaan eli kaikkeen muuttuvaan ja eipysyvään. Samalla kun tieto liitetään kasvavaan ja kehittyvään, se liitetään myös lapsiin ja heidän kykyynsä kehittyä, olla luovia ja uteliaita. Tullakseen osalliseksi viisaudesta ja onnellisuuden salaisuudesta, ihmisen tulee olla yhteydessä omaan luontoonsa ja kuunnella sisäistä lastansa. Kuvassa (KUVA 31) ei näy noitia vaan Kyöpelinvuoren luonnonkaunis maisema sekä vastarannalla teknologian ja keksintöjen täytteen Taikurinlaakso. Mimosa istuu Variksen ja leikkisästi selällään kyllä Mämmi-kissan kanssa suuren puun latvassa. Nähdäkseni kuvallinen ja sanallinen vihjaavat kasvavassa ja kehittyvässä lapsessa piilevään salaisuuteen. Tämä tulkinta kietoutuu myös edellisessä alaluvussa esittelemääni myyttiseen hahmoon. Mimosa toimii siis trilogian päätösosassa myös myyttisenä pelastajana ja hyvän tuojana, jonka muihin vaikuttavat yliluonnolliset voimat ovat kyky ja ihmetellä ja olla uteliaita maailmaa kohtaan. Suuri salaisuus liittyy kasvaviin ja kehittyviin lapsiin, jolla on kyky uudistua. Trilogian lapsikäsitteiden ydinajatus kietoutuu tähän lapsiin liittyvään salaisuuteen, josta aikuisetkin voivat päästä osalliseksi kuuntelemalla ja olemalla avoimia. Mimosa voidaan nähdä myös myyttisenä sankarina. Usein modernit myyttiset sankarit ovat hahmoja, joissa kiteytyy jokin uudelle ajalle ominainen ihmisenä olemisen mahdollisuus (Saariluoma 2000, 42). Noidan voi nähdäkseni tulkita myyttiseksi hahmoksi ja sitä kautta Mimosaa voi tarkastella myytti-

senä sankarina. Häneen kiteytyvä ihmisenä olemisen mahdollisuus yhdistää lapsuuden ja aikuisuuden: hän edustaa uuden ajan ihmistä, joka voi yhtä aikaa olla iso ja pieni, järkevä ja tunteellinen, looginen ja luova.

”Kategorioinnit eivät kata kaikkea, vaan niiden väliin ja ulkopuolelle saattaa jäädä poikkeavuuksia eli anomalioita” (Eilola, 141). Mimosa on tällainen poikkeus, joka ei trilogian viimeisessä osassa asetu suoranaisesti noitien tai lasten kategoriaan, vaikka näihin hänet osittain rinnastetaankin. Mimosa on ikään kuin noidan ja taikurin hybridi, yhtä aikaa feminiininen ja maskuliininen, aikuinen ja lapsi, kulttuuri ja luonto. Trilogiassa viitataan myös siihen, että Mimosa olisi biologisestikin noidan ja taikurin jälkeläinen: Mimosa pohtii, hävisikö hänen isänsä Muskotti-äidin sängystä samoin kuin eräs taikuri Seitikki-serkun vuoteesta eli jättäen aamun tullen lattialle lojumaan vain likaiset sukkansa yhteisen yön jäljiltä (*MJT*, 13). *Mimosa ja täysikuufestivaalin* viimeinen aukeama (KUVA 32) vahvistaa Mimosan sijoittumista dualismin vastapoolien välille. Noidat ja taikurit valitsevat Mimosan yhteisen yhdistyksensä pääsihteeriksi, sillä hän tuntee parhaiten Kyöpelinvuoren ja Taikurinlaakson (*MJT*, 35).



KUVA 32 (*MJT*, 34–35)

Noidat ja taikurit perustavat yhdessä yhdistyksen, jonka saa nimekseen YHDISTYNEET KYÖPELINVUORI JA TAIKURINLAAKSO. Lyhennettynä: YKVTZ. Sen tehtävänä on järjestää yhteisiä festivaaleja ja päättää hyödyllisistä taikatempuista ja keksinnöistä. Mimosa valitaan pääsihteeriksi, koska hän tuntee parhaiten sekä Kyöpelinvuoren että Taikurinlaakson. Varis vie tiedonannot jäsenille ja Mämmi-kissasta tulee kunniajäsen. Ensimmäinen toimenpide on liikennevalojen asentaminen Taikurinlaaksoon, koska lentoliikenne on lisääntynyt kovasti. Varsinkin yölennot. (*MJT*, 35.)

Mielenkiintoisesti noitien ja taikurien perustaman yhdistyksen lyhenne YKVTL synnyttää mielleyhtymiä useaan tunnettuun lyhenteeseen: YK eli Yhdistyneet Kansakunnat, KVTL eli Kehitysvammaisten Tukiliitto ry, kv. eli kansainvälinen, kv eli kaupungin- tai kunnanvaltuusto, KV eli keskusvarikko tai kV eli jännitteen yksikkö kilovoltti. TL voi puolestaan tarkoittaa tielaitosta, tullilaitosta tai Teknisten Liittoa tai vaikka Trans Mediterranean Airways lentoyhtiötä. Näiden erilaisten mielleyhtymien syntyminen vaatii sekä ensyklopedista että intertekstuaalista kompetenssia, jotka ovat aikuislukijoilla harjaantuneempia kuin lapsilukijoilla. Kaikkien mahdollisten intertekstuaalisten kytkösten tarkempi tutkiminen ei nähdäkseni ole kovin oleellista vaan pikemminkin sen huomaaminen, miten moneen erilaiseen yhteistyön muotoon lyhenteellä pystytään viittaamaan: auttamiseen, tukemiseen, yhdessä päättämiseen ja hallitsemiseen ja tasavertaisuuteen. Lentoyhtiöön ja tielaitokseen liittyviä mielleyhtymiä vahvistaa liikennevalojen asentaminen lentoliikenteen valvomiseksi Kyöpelinvuoren ja Taikurinlaakson välillä. Nämä tuovat oman pienen lisänsä tulkintaan, mikä todennäköisesti avautuu kuitenkin vain tarpeeksi intertekstuaalista kompetenssia omaavalle aikuislukijalle. Jännitteen yksikön lyhenne vahvistaa mielikuvaa noitien ja taikurien välisestä jännitteestä, jopa seksuaalisesta latautumisesta. Tähän viitataan tekstissä myös lisääntyneenä öisenä lentoliikenteenä. Tämä on yksi trilogian harvoista kohdista, joissa tulkitsen kertojan hyödyntävän Wallin (1991, 35) kaksinkertaista puhuttelua (*double address*). Kertojan ikään kuin iskee silmää aikuislukijalle, jonka oletetaan tietävän yölentojen viittaavaan seksuaaliseen kanssakäymiseen.

Intertekstuaaliset viittaukset voivat olla lapsilukijan ensyklopedisen ja intertekstuaalisen kompetenssin vuoksi ulottumattomissa. Lisäksi yhdistymisen ja yhdistyksen perustamisen merkitys saattaa olla lapsilukijalle haastava. Kertoja selittää yhdistyksen konkreettisia tehtäviä eli festivaalien järjestäminen ja yhdessä hyödyllisistä taikatempuista ja keksinnöistä päättäminen. Kuvallinen kerronta puolestaan yksityiskohtaistaa, tarkentaa ja laajentaa verbaalista kerrontaa havainnollistamalla, mitä yhdistymisen seuraukset ovat. Kuvassa noitiin ja taikureihin aiemmin vastakohtaisesti liitetyt elementit ja vastakohtapoolit ovat nyt yhdistetty, mikä näkyy konkreettisimmin teknologian ja luonnon sopusointuna. Taikuri hoitaa tyytyväisenä futuristisen kerrostalon katolla pientä kasvimaata, jonka riittävästä kastelusta vastaa jokin suihkuntapainen keksintö. Katolla on myös miniatyyri-puutarha hedelmäpuineen sekä pieni punainen tupa. Noita ei tällä kertaa palvele taikuria vaan nauttii päivästä hymyillen. Kuvassa auringonkukat ja liikennevalot, pyöreät ja kulmikkaat muodot, keksinnöt ja luonnonantimet ovat sopuisasti rinnakkain. Yhdistyminen ja harmonia kulminoituvat yhdistyksen päämajan katolla olevaan luutien ja silinterin muodostamaan ristiin: feminiininen ja maskuliininen muodostavat yhdessä toimivan kokonaisuuden, jossa molemmille on tilaa.

Mimosan henkilöhaahmon temaattisen tason eli ideologisen edustavuuden selvittäminen tulee lähelle teoksen implisiittisen tekijän hahmottamista, jonka hahmottaminen teoksesta vaatii kysymään, millaista arvomaailmaa ja asenteita teos välittää. Mimosa välittää ennen kaikkea tasa-arvoisuutta ja tasavertaista kunnioittamista, jotka on mahdollista toteuttaa kahdensuuntaisen, avoimen kommunikaation kautta. Mimosa mahdollistaa tasavertaisuuden ja avoimen kommunikaation tilan karnevalististen juhlien avulla, jotka kääntävät vallitsevat hierarkiat ylösalaisin ja auttavat hallitsevan osapuolen näkemään maailman hallitun silmin. Teos esittää dualistisen, aikuisten ja miesten hallitseman maailmankuvan, jota Mimosan kaltaiset voivat muuttaa tehden maailmasta paremman. Mutta millaisia ovat Mimosan kaltaiset? Olen yrittänyt määrittää Mimosaa ja niitä piirteitä, jotka häneen liittyvät niin lapsena kuin noitana. Hän ei asetu vastakohtaiseen kategorisointiin vaan vastakohtien väliselle kuvitteelliselle janalle. Mimosa haastaa näkemään ääripäiden sijasta jatkumon, jolla tunteet ja järki kohtaavat eivätkä asetu vastakkain. Hänen hahmonsa kritisoi joko–tai -ajattelua: ei tarvitse olla joko lapsi tai aikuinen, järkevä tai tunteellinen, määräävä tai alistuva, vaan voi olla oma itsensä eli vähän kaikkea. Paneudunkin seuraavassa alaluvussa siihen, millainen hahmo on määrittelyjä karkaavana Mimosa ja miten määritellään määrittelemätön.

3.4 Määrittelyjä pakeneva Mimosa

Mimosan henkilöhaahmo ei ole yksinkertaisesti kategorisoitavissa vaan se sijoittuu kategorioiden ulkopuolelle tai väliin. Se pakenee dikotomisista määritelmistä ollen pikemminkin sekä–että kuin joko–tai. Mimosa on hahmona hyvin ambivalentti. Olen aiemmin tässä luvussa tulkinnut Mimosan hahmon mimeettistä ulottuvuutta eli hänen hahmonsa uskottavuutta kasvavana ihmisenä sekä tulkinnut hänen temaattista ulottuvuuttaan eli edustavuuttaan tiettyjen ryhmien, lapsien ja noitien, jäsenenä. Mimosa näyttäytyy paradoksaalisesti yhtä aikaa sekä lapsena ja noitana että ei-lapsena ja ei-noitana. Hän sekä edustaa näihin ryhmiin perinteisesti liitettäviä määritelmiä, että pakenee niitä. Tämä häilyvyys kiinnittää huomion Mimosan hahmon synteettiseen ulottuvuuteen eli hahmon keinotekoisuuteen tekstuaalisena rakenteena. Keinotekoisuutta korostamalla kertoja voi kohdistaa yleisön huomion tietyn hahmon välittämiin merkityksiin, sillä konstruoidun hahmon takaa aletaan etsiä syitä sille, miksi henkilölle on annettu juuri nämä piirteet (Phelan 1989, 14).

Mimosan hahmoa vaikuttaisi määrittelevän ristiriitaisuus, ambivalenttius ja kategoriointia pakeneva olemus. Sari Salin kuvaa teoksessaan *Narri kertojana* (2008) narrin olemusta: ”Narrin käsite vastus-

taa kaikkea määrittelyä; voisi sanoa, että narri on *määritelmällisesti määrittelemätön*.” (mt., 52, kursiivi alkuperäinen.) Määrittelemättömyys sopii luonnehtimaan Mimosan hahmoa, minkä vuoksi lähden tarkastelemaan Mimosaa narrina ja triksterinä. Salin kertoo narrien ja veijarien polveutuvan trikstereistä, jotka ovat jotain eläimen, ihmisen ja jumalan väliltä. Ne ovat hyvin paradoksaalisia, sillä niitä on pidetty toisaalta rikollisina veijareina ja jopa paholaisina, ja toisaalta kulttuurisankareina ja opettajina. (Mt., 43–45.)

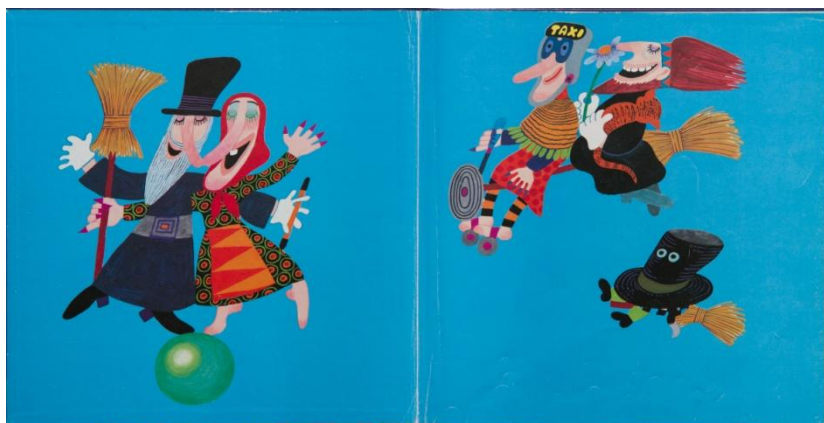
Tiina Wikström tarkastelee artikkelissaan ”Triksterin jäljillä” (2004) triksteri-hahmoja ja toteaa niiden olevan luonteeltaan globaaleja (mt., 277). Hän toteaa triksterien hämmentävän olemuksen olevan haaste länsimaiselle lineaariselle ja dualistiselle ajattelulle. Ne haastavat samanaikaisesti marginaalisen että keskeisen asemansa avulla kaikki perinteiset jaot keskustaan ja periferiaan sekä subjektiin ja objektiin (the Other). (Mt., 284.) Olli Alho käsittelee teoksessaan *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta* (1988) triksterin-hahmoa, ja myös hän nostaa esiin niiden paradoksaalisen luonteen. Hänen mukaansa triksteri on aina tekemisissä vastakohtaparien kanssa, joiden esiintyminen yhtäaikaaisesti hahmossa tekee tästä niin ristiriitaisen (Alho 1988, 55). Edellisessä alaluvussa esitin, miten Mimosan temaattinen ulottuvuus noitana liittyy häneen vahvaa ristiriitaisuutta. Mimosan olemusta näyttää luonnehtivan juuri paradoksaalisuus. Hän haastaa narrihahmon tavoin binaarisia oppositioita olematta selkeästi maskuliininen tai feminiininen, sivistynyt tai villi, aikuinen tai lapsi. Näin hänen hahmonsaa haastaa koko trilogiassa pohtimaan lapsiin ja lapsuuteen liittyviä käsityksiä ja asenteita.

Triksterien paradoksaalisuus ja määritelmiä pakeneva olemus selittävät niiden luonnetta maailmojen välisinä tulkkeina ja muutosta ja epävakautta aikaansaavina voimina (mt., 279). Tämä on tulkin-tani mukaan Mimosan tärkein tehtävä tekstuaalisena rakenteena: hän on avain trilogian lapsikäsitukseen lasten ja aikuisten maailmojen välisenä tulkkina. Mimosan hahmon kautta trilogia haastaa koko perinteiseen länsimaiseen dualismiin pohjaavan lapsikäsitoksen eli lapsen aikuisen toisena ja ei-aikuisena. *Mimosa*-trilogia tarjoaa uutta lapsikuvaa, joka on iloisesti määrittelemätön asettamatta lasta yksioikoisesti villiksi tai kiltiksi, järkeväksi tai tyhmäksi, ja niin edelleen. Lapset, kuten aikuisetkin ovat ihmisiä, joiden välillä vastavuoroisuus on vastakohtaisuutta tärkeämpää. Salin (2008, 45) huomauttaa, että triksterillä ja karnevaalikulttuurilla on sama funktio toimia henkireikänä ankeiden olojen tai kriisin vallitessa. Mimosa narrina mahdollistaa karnevaalin ympärillä olevien ihmisten elämässä. Hän tuo sekä ilon ja naurun ankeuden ja vakavuuden keskelle että avaa kommunikaatioväylän osapuolten välille. Karnevaalissa kaikki totuttu ja konventionaalinen käännetään nu-

rinpäin uudenlaisen maailman järjestämiseksi. Samoin triksterit kyseenalaistavat ja kääntävät pääläelleen niin oletukset, arvot kuin todennäköisyydetkin (Wikström 2004, 280).

Wikström esittelee William Hynesin (1997) kartoittamia triksterin ominaisuuksia, jotka voisi listata lyhyesti seuraavasti: paradoksaalisuus, huijaaminen tai pilailu muiden kustannuksella, kyky muuttaa muotoa, kaiken kääntäminen pääläelleen, rajattomuus ja moraalittomuus, maailmojen välisten rajojen ylittäminen, rooli viestinviejänä sekä kulttuuria muuttavana ja muokkaavana hahmona sekä kyky luoviin ratkaisuihin ja loputtomaan selviytymiseen. Triksterillä ei tarvitse esiintyä kaikkia mainittuja ominaisuuksia, mutta nämä ovat kuitenkin tunnuspiirteistä yleisimmät Hynesin mukaan. (Wikström 2004, 286–288.) Mimosan hahmossa on lukuisia triksterin ominaisuuksia, joista näkyvimpinä on jo useaan otteeseen mainittu paradoksaalisuus sekä lasten ja aikuisten maailmojen välisten rajojen ylittäminen. Mimosa kujeilee tekemällä taikatemppuja lastenkodin aikuisille, katoamistempun sukulaisnoidille ja ilveilemällä taikureille. Hänen aikaansaamansa karnevalistiset juhlat kääntävät tarinamaailman järjestyksen nurinpäin, eivätkä Mimosaa sido mitkään rajat sen enempää lastenkodissa, Kyöpelinvuorella kuin Taikurinlaaksossakaan. Hänellä on selkeä rooli viestinviejänä aikuisten ja lasten sekä noitien ja taikurien maailmojen välillä. Luovuutensa ja ennakkoluulottomuutensa vuoksi hän pystyy muuttamaan ympärillä olevaa yhteisöä ja kulttuuria.

Wikströmin mukaan triksterien luonnetta määrittää paradoksaalisuuden lisäksi ennen kaikkea selviytyminen. Triksteriä pidetään keskeisinä, pyhinä ja yhteisöllisinä hahmoina. Tämä johtuu siitä, että myyttiset triksteri-hahmot nousevat tyypillisesti esille silloin, kun kulttuuria uhkaa jokin sisäinen tai ulkoinen vaara, sillä he osaavat luoda uusia mahdollisuuksia kaaoksenkin keskellä. Heillä on lisäksi taito säilyttää, rakentaa, luoda ja uudistaa kulttuuria ja mahdollistaa sen jatkuminen, minkä vuoksi triksteriellä on tärkeä osa yhteisöllisen ja yksilöllisen identiteetin muodostumisessa. (Wikström 2004, 277–278.) Mimosa on keskeinen hahmo trilogiassa siksi, että hän pystyy uteliaan ja ennakkoluulottoman asenteensa vuoksi kyseenalaistamaan vallitsevan järjestyksen. Kussakin trilogian osassa yhteisössä on sisäinen uhka, joka koskee erilaisten osapuolten välistä kommunikaatiota. Lapset ja aikuiset, kuten noidat ja taikuritkin ovat ajautuneet tilanteeseen, jossa osapuolten maailmat ovat eriytyneet. Mimosa auttaa rakentamaan osapuolten välille vastavuoroisen yhteyden, mikä mahdollistaa yhteisen maailman ja uudenlaisen yhteisöllisen identiteetin muodostamisen.



KUVA 33 (MJT, etu- ja takasisäkansi)

Mimosaan määrittelyjä pakenevana narrihahmona viittaa tulkintani mukaan *Mimosa ja täysikuufestivaalin* etu- ja takasisäkansien kuvitus (KUVA 33). Kuvassa Mimosa lentää Mämmi-kissan kanssa luudalla, mutta heitä peittää niin iso silinterihattu, ettei kaksikosta näy kuin ilmeisesti Mimosan silmät. Kummallista lentävää silinteriä olisi hankala tunnistaa Mimosaksi ilman noitatytön muissa kuvissa näkyviä mustia kenkiä ja vihreitä housuja. Vasemmanpuoleisessa kuvassa noita ja taikuri tasapainoilevat hempeästi pallon päällä käsissään taikavoimien symboleina taikasauva ja noidan luuta. Oikeanpuoleisella sivulla noita lentää luudalla taikuri kyydissä, mutta luutaa on selvästi tuunnattu teknisemmäksi. Noidalla on epätyypillisesti lentäjän lasit ja taksinkuljettajan hattu päässään, kun taas hippityylinen taikuri nuuhkii kukkia kissa sylissä. Taikurit ja noidat ovat kietoutuneet luonnon ja tekniikan siivittämistä feminiinisyyden ja maskuliinisuuden hybrideiksi. Näiden noita-taikuri-parien rinnalla Mimosan outo ja hullunkurinen hahmo jää määrittelemättömäksi ja arvoitukseksi. Hatussa piilottelemisen voisi tulkita liittyvän taikurien ominaisuuteen taikoa hatusta: triksterinä Mimosa on jatkuvasti rooliaan uudelleen määrittelevä ja yllätyksellinen.

Mimosaan noitana ja lapsena liittyvät ominaisuudet linkittyvät myös triksteri-hahmoon hulluuden kautta. Narrit on yhdistetty hulluihin, joilla on nähty olevan erityinen suhde jumaliin ja salattuun tietoon, aivan kuten šamaaneilla ja oraakkeleilla (Salin 2008, 31; Alho 1988, 103). Alho nostaa esille, että viisas hulluus on ymmärretty yhdeksi tiedon lajiksi, johon liittyy olemassaolon perimmäinen salaisuus. Se ei kuitenkaan ole tavallisen ihmisen, vaan šamaanien ja tietäjien saavutettavissa. (Alho 1988, 103–104.) Avasin edellisessä alaluvussa sitä, miten Mimosalla on noitana suhde salattuun tietoon, joka kytkeytyy lapsenomaiseen kykyyn ihmetellä, uudistua sekä olla ennakkoluuloton ja luova. Alho yhdistää viisaan hulluuden juuri olemassaolon salaisuuteen, joka *Mimosa*-trilogiassa liittyy vahvasti onnellisuuteen. Ihmiset ovat todellisesti onnellisia vasta saadessaan olla omia itsejään, toteuttaa omia toiveitaan ja unelmiaan ja tulla myös hyväksytyksi toisten silmissä.

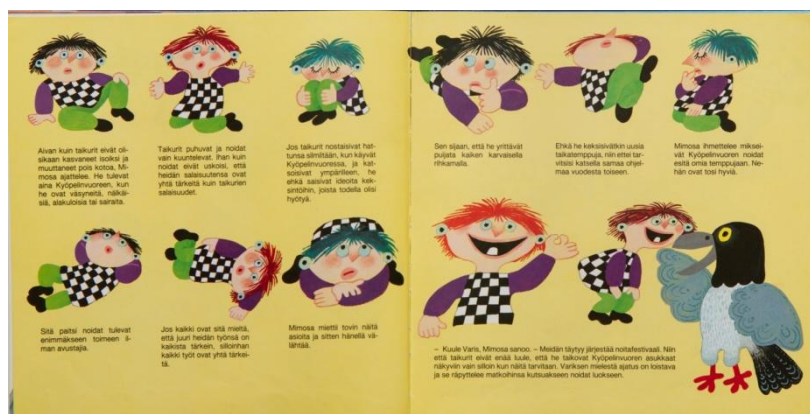
Narri on toiminut totuudenpuhujana ja kapinallistenkin ajatusten ilmaisijana siksi, että häntä on pidetty hulluna. Hullut ovat vajaaälyisinä ja syyntakeettomina puolestaan yhdistetty lapsiin. Tämän vuoksi narrit ovat hullujen tai viattomien luonnonlapsien tavoin vapaita järjestyneen yhteiskunnan konventioista. He ovat myös vapaita puhumaan lasten ja hullujen totuuksia, joista ei kannattanut loukkaantua, sillä he eivät oikeasti tienneet mitään. (Salin 2008, 29; Alho 1988, 104). Erityisesti tämä Mimosaan liittyvä viattoman luonnonlapsen oletus tekee hänestä lastenkodin aikuisten silmissä harmittoman ja siten mahdollistaa vapauden temppuiluun. Mimosa ei ilmaise totuuksia tai lietso kapinallisia ajatuksia puhumalla, mutta hän paljastaa hullujen totuuden karnevalistisella nurinkäänöllä. Hänen toimintansa avaa valtaapitävien silmät näkemään todellisuuden sellaisena kuin se on, eikä sellaisena, jona valtaapitävät teeskentelevät sen olevan, koska ovat haluttomia tai kykenemättömiä muuttumaan tai muuttamaan vallitsevia oloja. Alho (1988, 41) mukaan triksteriä luonnehtii ristiriitaisuus ja toimiminen impulsiivisesti halujensa mukaan, minkä lisäksi hahmon toimiin liittyy aina nauru, huumori ja ironia. Nämä piirteet ovat nähdäkseni yhdistettävissä myös pieneen lapseen, joka vastuusta ja velvollisuuksista vapaana toimii usein mielihalujensa mukaan ja ristiriitaisesti. Lasten ominaiseen toimintaan eli leikkiin ja maailman tutkimiseen liittyy olennaisesti uteliaisuus ja elämänilo, jotka kietoutuvat nauruun ja elämänmyönteiseen asenteeseen. Myös Alhon mukaan triksteriä määrittää lapsenomaisuus ja vaistonvaraisuus: triksteri on olento ilman kulttuurin painolastia, mikä tekee hahmosta hyvin primitiivisen (mt., 55).

Narrin sosiaalinen asema on marginaalinen (Salin 2008, 53), mikä nähdäkseni kuvaa narrin ja lapsen yhteneväistä sosiaalista statusta aikuisia valtaapitäviä alhaisempina. Monissa kulttuureissa triksteri ilmaisee alistetussa asemassa olevien vastarintaa (mt., 47). Alhon mukaan afro-amerikkalaisesta kulttuurista on peräisin orjien veijarimainen sankari, joka on yksi yleismaailmallinen triksterihahmon ilmentymä. Tämä hahmo edustaa yhtä aikaa orjien omaakuvaa ja näiden idealisoitua toivehahmoa. Veijari esiintyy tarinoissa, joiden teemana on, miten pieni ja heikko voittaa ison ja voimakkaan älyn voimalla. Tällaiseen sankariin kietoutuvat tarinat tarjosivat orjille mahdollisuuden mielikuvituksen tasolla tarkastella ja kehittää arkipäiväisiä tilanteita ja punnita erilaisia ratkaisumalleja. Nämä elämänmyönteiset tarinat myös koettelivat ja ylittivät arkitodellisuuden rajoja. (Alho 1988, 35–38.) Mimosa edustaa lastenkodin lapsille yhtä aikaa kuvaa heidän kaltaisestaan lapsesta ja idealisoidusta ylilapsesta. Mimosa on aikuisten silmissä yksi lapsi muiden joukossa, mutta lapsille taas rohkea Mimosa taikatemppuineen näyttäytyy toivehahmona. Mimosan rohkaisemana lapset ikään kuin päihittävät aikuiset ja näiden säännöt ja roolit. Tulkintani mukaan Mimosa triksterinä

tarjoaa lapsille mahdollisuuden kehittää luovan ratkaisumallin arjen muuntamiselle, mikä ilmenee siten, että lapset keksivät järjestää karnevalistiset juhlat lastenkodin ilmapiirin muuttamiseksi.

Alho (1988, 57) esittää, että nyky-yhteiskunta ei hyväksy tosielämän trikstereitä. Yhdyn Alhon ajatukseen, sillä niin kohdeteoksissani kuin reaali maailmassa ihmisille asetetaan noudatettaviksi sääntöjä ja rooleja. Aikuisuus vaatii tietyn sosiaalisen koodin oppimista ja sosiaalistumista vallitsevaan yhteiskuntajärjestelmään. Aikuisuus on määritelty rooli, jonka negatioksi eli ei-aikuisuudeksi lapsuus asettuu. Roolit ovat määriteltyjä ja rajattuja. Triksterit pakenevat kaikkia rajoja ja määrittelyjä ja luovat itsensä ja roolinsa loputtomasti uudelleen (Wikström 2004, 284). Mimosa ei ota itselleen aikuisuuden roolia, vaikka hän kasvaakin noitayhteisönsä jäseneksi. Hän luo triksterin tavoin jatkuvasti eri tilanteissa uuden roolin, joka siltikin pakenee määritelmiä tai on paradoksaalinen.

Wikström tuo esiin triksteri-tarinoiden opettavaisuuden. Triksterit edustavat paitsi narria ja klovnia, myös opettajaa ja tiedon välittäjää. Samalla kun he opettavat yhteisöään, he myös oppivat itse. (Wikström 2004, 279.) Triksterin rooli opettajana pohjaa siihen, että hän omalla esimerkillään lujittaa järjestystä ja kokeilee rajoja ihmisten puolesta. Triksteritarinoissa ei tarvitse nähdä ristiriitaa normien rikkomisen ja vahvistamisen välillä, minkä vuoksi länsimaisesta kulttuurista poikkeavissa intiaanikulttuureissa nämä tarinat nähdään nimenomaan hyödyllisinä, opettavaisina ja moraalisina kertomuksina. (Salin 2008, 47.) Mimosa koettelee rajoja synnyttämällä karnevaalin, joka rikkoo totuttuja sääntöjä. Karnevaali kääntää aikuisten ja lasten valta-asemat nurin, jonka seurauksena syntyy tasavertainen lasten ja aikuisten yhteinen maailma. Mimosan tarkastelu tässä triksterin opettavassa ja tietoa välittävässä kontekstissa tarjoaa Mimosaa hahmoa opetukselliseksi välineeksi. Alla oleva aukeama kuvaa hyvin eksplisiittisesti sitä, miten Mimosa oppii samalla kun hän opettaa yhteisöään.



KUVA 34 (MJT, 20–21)

Kertojan ja Mimosan kerronta yhdistyvät Mimosan pohtiessa noitien ja taikurien välisiä suhteita (Kuva 34). Kerronta keskittyy pohtivaan Mimosaan. Verbaalinen kerronta hyödyntää sekä Mimosan ajatusten suoraa lainaamista johtolauseiden avulla että vapaata epäsuoraa kerrontaa, joka ei tee selvää eroa Mimosan ja kertojan ajatusten välille. Visuaalinen kerronta on yhdenmukaista verbaalisen kerronnan kanssa: se korostaa miettimistä ja siihen kuluvaan aikaan simultaanisukseesion avulla eli esittämällä Mimosan useassa kohdassa samalla aukeamalla. Mimosa pohtii asioita monelta eri kantilta, mitä kuvallisessa kerronnassa tukevat vaihtuvat asennot ja hiustenvärit yhdessä mieteliäänä pysyvien ilmeiden kanssa

Aukeama on siten tyyliiltään ainoa laatuaan trilogiassa, että siinä teoksen ja samalla nähdäkseni koko trilogian ideologiset ja temaattiset ajatukset lausutaan hyvin eksplisiittisesti. Valta-asetat ja hierarkia kyseenalaistetaan ääneen lausuttuna sävyttären aukeaman verbaalisen kerronnan opetuksellisuudella.

Aivan kuin taikurit eivät olisikaan kasvaneet isoiksi ja muuttaneet pois kotoa, Mimosa ajattelee. He tulevat aina Kyöpelinvuoreen, kun he ovat väsyneitä, nälkäisiä, alakuloisia tai sairaita. Taikurit puhuvat ja noidat vain kuuntelevat. Ihan kuin noidat eivät uskoisi, että heidän salaisuutensa ovat yhtä tärkeitä kuin taikurien salaisuudet. (*MJT*, 20.)

Ensimmäinen ajatus taikureista, jotka eivät ole kasvaneet isoiksi, on Mimosan ajatusten suoraa lainausta, mikä on osoitettu johtolauseella. Tämän jälkeen pohdinnat ovat vapaata epäsuoraa kerrontaa, jossa kertojan ja Mimosan ääntä tai ajatuksia ei voi selvästi erottaa toisistaan. Toisaalta visuaalinen kerronta nähdäkseni korostaa sitä, että kyseessä on nimenomaan Mimosan pohdinta. Aiemmin kerrotun tarinan selittäminen antaa vaikutelman selventävästä tai opettavasta aikuiskertojasta, joka puhuttelee lapsilukijaa yksinkertaisen puhuttelun tasolla lainaten osittain Mimosan ääntä. Lainaus korostaa noitien ja taikurien epätasa-arvoisuutta, joka on tullut jo useaan otteeseen teoksessa esille.

Mimosa ihmettelee, mikseivät Kyöpelinvuoren noidat esitä omia temppujaan. Nehän ovat tosi hyviä. Sitä paitsi noidat tulevat enimmäkseen toimeen ilman avustajia. Jos kaikki ovat sitä mieltä, että juuri heidän työnsä on tärkein, silloinhan kaikki työt ovat yhtä tärkeitä. Mimosa miettii tovin näitä asioita ja sitten hänellä välähtää.

– Kuule Varis, Mimosa sanoo. – Meidän täytyy järjestää noitafestivaali. Niin että taikurit eivät enää luule, että he taikovat Kyöpelinvuoren asukkaat näkyviin vain silloin kun näitä tarvitaan. Variksen mielestä ajatus on loistava ja se räpyttelee matkoihinsa kutsuakseen noidat luokseen. (*MJT*, 20–21.)

Kertojan yksinkertaisen puhuttelun taso näkyy voimakkaasti läpi Mimosan pohdinnan. Opetuksellisuus huipentuu Mimosan selittävään oivallukseen järjestää noitafestivaalit, joka mahdollistaa valta-

asetelmien kääntämisen. Mimosa puhuu Varikselle ”me”-hengessä, joka vahvistaa tulkintaa siitä, että eläimet ovat valeasuisia lapsia. Aukeama korostaa Mimosaan kietoutuvan aikuisen ja lapsen rooleja ja siten osoittaa Mimosan olevan yhtä aikaa molempia. Näin Mimosan henkilöahho ideo-logisena välineenä pyrkii pois lineaarisesta ominaisuuksien korostamisesta. Wikström (2004, 284–285) nostaa esiin, miten länsimaiselle kulttuurille ominainen lineaarinen ajattelu on hyvin erilaista intiaanikulttuurin sykliseen ajatteluun nähden, johon sisältyy käsite kaiken sisäänsä sulkevasta ympyrästä. Hän viittaa Hartmut Lutzin ympyrän filosofisesta ja strukturaalisesta merkityksestä käsittelevään artikkeliin (2002), jossa kerrotaan ympyrän olevan tärkeä intiaanikulttuurissa siksi, että kaikki luonnollinen on muodoltaan pyöreää, kuten kuu, aurinko, planeetat. Tähän viitaten Wikström esittää triksterien näennäisesti vastakkaisten piirteiden muodostavan ”harmonisen selviytymisen ympyrän, joka sulkee sisäänsä niin kielteisiksi kuin myönteisiksikin mielletyt ominaisuudet” (mt., 285). Tulkintani mukaan aikuisiin ja lapsiin liitetyt ominaisuudet muodostavat Mimosassa harmonisen ympyrän. Juuri vastakkaisten piirteiden kietoutuminen Mimosassa osoittaa, että ihmisen on mahdollista olla onnellinen omana itsenään kaikkine lapsiin ja aikuisiin kielteisinä ja myönteisinä nähtyine ominaisuuksineen.

Mimosan hahmon tulkitseminen triksteriksi, joka edustaa opettajaa ja tiedon välittäjää, korostaa vastavuoroisuuden ja esimerkin tärkeyttä. Se, että Mimosa oppii samalla kun hän opettaa tarjoutuu hyväksi moraaliseksi ohjeeksi oppimisen vastavuoroisuudesta. Samalla kun lapset opettavat lapsia yhteiskuntakelpoisiksi kansalaisiksi, he voisivat ottaa myös itse oppia lapsista. Myös oman esimerkin tärkeys korostuu, sillä Mimosassa lapset eivät ymmärrä, miksi aikuiset opettavat sääntöjä, joita eivät kuitenkaan itse öisin noudata. Triksterit haastavat ja kyseenalaistavat konventioita, mutta perinteen ja muutoksia voimia yhdistämällä he luovat puolestaan uutta yhteisöllistä identiteettiä (Wikström 2004, 279). Mimosa luo uutta aikuisia ja lapsia yhdistävää yhteisöllistä identiteettiä, jossa tärkeää on avoimuus ja vastavuoroisuus.

Narrin hahmo on keskeinen karnevaalissa. Bahtinin (2002, 10) mukaan narrit kuuluvat karnevaaliin, mutta he ovat myös tavallisessa ei-karnevalistisessa elämässä pysyviä ja vakiintuneita karnevalistisen ulottuvuuden edustajia. He sijoittuvat elämän ja taiteen välimuotoon aivan kuten karnevaalikin, jolloin he olemuksellaan edustavat samanaikaisesti sekä reaalista että ideaalista elämänmuotoa. Mimosa karnevaalin narrina sijoittuu todellisen ja utooppisen välimaastoon edustaen molempia puolia yhtä aikaa. Mimosan hahmoon tiivistyy Bahtinin (2002, 10, 13) näkemys karnevaalista elämän erityisenä leikkimuotona, jolloin leikistä tulee elämä itse. Mimosan hahmossa elämän ja leikin yhdistyminen edustaa myös aikuisuuden ja lapsuuden yhdistymistä.

4 Upotusrakenteet lapsikäsitteiden peilauksena

Tässä luvussa tutkin *Mimosa*-trilogian metafiktiivisyyttä ja upotusrakenteita. Metafiktiolle ja upotusrakenteille yhteistä on niiden itsetietoinen luonne. Patricia Waugh määrittelee tunnetussa teoksessaan *Metafiction* (1984) metafiktion fiktiivisiksi teksteiksi, jotka itsetietoisesti ja systemaattisesti kiinnittävät huomiota tekstin statukseen artefaktina esittääkseen kysymyksiä todellisuuden ja fiktion rajasta (mt., 2). Metafiktio tyylillisenä keinona siis korostaa teoksen fiktionaalisuutta sekä tekstuaalista rakennetta, jolloin huomio kiinnittyy tekstin synteettiseen tasoon ja keinotekoisuuteen. Metafiktio tarkastelee omia olennaisia rakenteitaan ja olemustaan, mutta myös fiktiivisen tekstin ulkopuolisen maailman mahdollista fiktiivisyyttä, jolloin se tutkii myös fiktion maailman ja sen ulkopuolisen maailman välistä suhdetta (mt., 2–3). Yksinkertaisimmillaan metafiktio on fiktion luomista ja luodun fiktion kommentointia samanaikaisesti (mt., 6). Metafiktiolla viitataan tutkielmassani kirjallisuuden tyylillisiin keinoihin, en kirjallisuuden genreen.

Linda Hutcheon viittaa tunnetussa metafiktiota käsittelevässä *Narcissistic Narrative* (1980) teoksessaan narsistisella kerronnalla metafiktiivisten tekstien itsetietoisuuteen. Metafiktio kiinnittää huomiota paitsi kielellisiin ja kerronnallisiin rakenteisiin myös lukijan rooliin. Lukija konkretisoi tekstin, mutta toisaalta lukijan rooli on tematisoitu ja usein aktualisoitu itse tekstissä. Metafiktiivinen teksti onkin näkyväksi tehty prosessi, jossa lukija osallistuu fiktiivisen maailman luomiseen. (Hutcheon 1980, 6.) Metafiktiivisten keinojen, peilaamisen ja upotusten kautta teos kutsuu lukijaan mukaan teoksen maailman luomiseen sekä metafiktiiviseen leikkiin. Teos asettuu omaksi peilikseen, mutta se voi myös asettua peiliksi lukijalle. Tutkin, miten eri tavoin kohdeteokseni tarjoutuvat lapsikäsitteiden peiliksi ja millaista lapsikäsitteistä ne peilaavat.

Mise en abyme eli upotusrakenne on koko kerrontaa refleктоiva sisäinen peili tai kahdentuma, joka tarjoutuu teoksen tulkinnalliseksi avaimeksi (Dällenbach 1989, 36). Se on teosta heijastava tiivistymä, joka alleviivaa teoksen merkitystä (mt., 55). Upotuksia voidaan kutsua myös esimerkiksi kahdentumiksi, heijastumiksi, peili- tai heijastusrakenteiksi (ks. esim. Rojola 1995). Niiden on metafiktion tavoin mahdollista nostaa esiin reaali maailman ja fiktion välisen maailman suhde. Tutkin, miten ja millaista lapsikäsitteistä kohdeteosteni verbaaliset ja visuaaliset upotusrakenteet teoksen ja teeman tiivistyminä peilaavat. Millaista sisäistä dialogia lapsikäsitteistä teoksissa käydään?

4.1 Aikuisnormatiivinen satu vääristävänä peilinä

Nojaan tutkielmassani upotusrakenteiden analyysissä Lucien Dällenbachin *mise en abyme* –rakenteita eli tekstin peilejä tai upotuksia tarkastelemaan teokseen *The Mirror in the Text* (1989/1977). Hänen keskeinen ajatuksensa on, että upotus teoksen sisäisenä peilinä ja heijastavana tiivistymänä alleviivaa teoksen merkitystä tarjoutuen omaksi tulkitsijakseen ja näin mahdollistaa teoksen sisäisen dialogin (Dällenbach 1989, 55). Dällenbach lähtee liikkeelle tekemällä huomioita peilien hyödyntämisestä kuvallisessa traditiossa. Kuten hyvin aseteltu peili voi mahdollistaa näkemään selkämme taakse, myös maalauksissa peilejä voi käyttää kompensoimaan näkökenttämme rajoituksia ja näyttämään, mitä sen takana sijaitsee (mt., 10). Peilien avulla maalauksiin voidaan tuoda näkyviin objekteja, jotka ovat fiktiivisesti maalauksen ulkopuolella, jolloin ulkopuolinen tunkeutuu sisäpuolelle. Näin on esimerkiksi Diego Velázquezin (1599–1660) maalauksessa *Hovinaiset* (1656), jossa hovin arkea ja prinsessan ikuistamista maalaukseen seuraa kuningaspari, joka näkyy maalauksessa seinälle ripustetusta peilistä. Taitelija on kuvannut myös itsensä maalaukseen. Tällä tavoin kuvaan voidaan luoda pohdiskelevaa vastavuoroisuutta, joka luo heilahtelua tai epäröintiä sisäpuolen ja ulkopuolen välille: kuva tulee ulos raameistaan samalla kun se kutsuu katsojan sisään kuvaan. Peilien paljastamat heijastukset täydentävät kuvaa ja toimivat vaihdon välineenä. (Dällenbach 1989, 11–12.)

Dällenbach (1989, 35) on jaotellut upotuksia niiden kerrostuneisuuden mukaan yksinkertaisiin, toistuviin (tai loputtomasti jatkuviin) ja paradoksaalisiin eli aporistisiin upotuksiin, joissa upotettu osa on upottanut itseensä kokonaisuuden, joka sisältää osan itsensä. Kerrostuneisuuden lisäksi *mise en abymeja* voidaan jäsentää peilattavan tai heijastettavan mukaan, jolloin upotusrakenne voi peilata teoksen teemaa, teesiä tai juonen runkoa (*mise en abyme of the utterance*), koko teosta tai tekemisen prosessia tai vastaanottoa (*mise en abyme of the enunciation*) tai informaation välittämiseen käytettävää koodia eli konventioiden järjestelmää (*mise en abyme of the whole code*) (mt., 43). Koodin peilaaminen on Dällenbachin (1989, 94) mukaan samalla tekstin peilaamista, sillä kyseessä on sen peilaaminen miten kerrotaan. Näin ollen koodin *mise en abyme* voidaan lukea alakategoriaksi lausuman *mise en abymelle* (emt.). Käytän yllä olevasta Dällenbachin jaottelusta tutkielmassani Lea Rojolan (1995, 43) tarjoamia suomennoksia eli lausuman - , puheaktin - ja koodin *mise en abyme*a. Useimmin *mise en abyme* -rakenteet ovat upotettuja kertomuksia, mutta ne voivat olla myös visuaalisia tai auditiivisia representaatioita tai muita epäsuoralla esityksellä välitettyjä kertomukset (mt., 51). Erilaisia upotusrakenteita yhdistää niiden keskeinen olemus: upotus on teoksesta selvästi erot-

tuva tarinan tasolla toimiva tiivistymä, joka tarjoaa lukijalle romaanin ikään kuin pienoiskoossa tiivistäen teoksen olennaisen teeman (mt., 36).

Usein kirjallisuudessa *mise en abyme* toimii upotettuna kertomuksena eli suullisena tai kirjoitettuna sisäiskertomuksena, joista Dällenbach käyttää nimitystä heijastava metakertomus (*reflexive metanarrative*). Toisena ryhmänä hän erottaa heijastavat metadiegeettiset lausumat tai kertomukset (*reflexive metadiegetic utterances*), jotka eivät tähtää itsensä vapauttamiseen kehyskertomuksen otteesta, vaan ne vain keskeyttävät väliaikaisesti diegesiksen. Tällaisiin heijastaviin lisäyksiin kuuluvat epäsuorasti raportoitu kerronta, unet, visuaaliset ja auditiiviset esitykset. Kolmas ryhmä on heijastavat (intra)diegeettiset lausumat tai kertomukset, jotka on vaikea erottaa kehyskertomuksesta, sillä niissä kertoja ei vaihdu eikä diegeettinen jatkuvuus keskeydy. (Dällenbach 1989, 51.) Dällenbachin kategorisoinnin mukaan esimerkiksi Helgan lapsille lukema satu on *Mimosan* sisäiskertomuksena selkeä heijastava metakertomus. Visuaalisten kuva kuvassa -upotusten tulkitseminen tämän jaottelun mukaan metadiegeettiseksi kertomukseksi ei ole toimiva ratkaisu, sillä kuvakirjan tulkitsemisessa ikonotekstiksi, verbaalista kerrontaa ei voida ajatella kehyskertomukseksi, jonka upotuksia kuvat olisivat. Kuvissa esiintyvät taulut, peilit tai muut rajaukset tulee ymmärtää upotettuina kuvina kuvissa, eikä kuvina tekstissä.

Esittelemäni jaottelut eivät ole täysin selvärajaisia, mutta ne auttavat hahmottamaan *Mimosa*-trilogian sisältämiä upotuksia. Visuaalisia kuva kuvassa -upotuksia on trilogian jokaisessa osassa, mutta verbaalisia upotuksia on ainoastaan ensimmäisessä osassa. *Mimosassa* Helgan lukema satu on teoksen teemaa ja rakennetta peilaava upotettu kertomus eli lausuman *mise en abyme*. Satuun keskeisesti liittyvä sadunkerrontatilanne on tulkintani mukaan puheaktin *mise en abyme*, eli verbaalis-visuaalinen upotus, joka peilaa koko teosta ja sen vastaanottoa. Satu ja sadunkerronta voidaan sadun ja sadunkerronnan konventioita peilaavina tulkita koodin *mise en abyme*ksi. Lisäksi *Mimosassa* lapset laulavat aikuisista laulun, joka on muunnos tutusta lastenlaulusta ”Jaakko kulta”. Laulu on auditiivisena esityksenä metadiegeettinen lausuma, joka peilaa niin teemaa, prosessia kuin koodia-kin. Yksittäisiä visuaalisia upotuksia eli kuva kuvassa -rakenteita olen tuonut jo aiemmissa luvuissa analyysin yhteydessä esiin. Käsittelen visuaalisia upotuksia kuitenkin vielä laajemmin tässä luvussa omana alalukunaan.

Upotuksia voidaan jaotella niiden olemuksen, kahdentuman sekä heijastettavan osan lisäksi myös sen mukaan, missä kohtaa teosta ne esiintyvät ja kuinka usein. Dällenbachin (1989, 60) mukaan *mise en abyme* voi esiintyä teoksessa kerran, jaettuna tai useasti, ja riippuen esiintymiskohdasta se voi olla prospektiivinen eli ennustava, retrospektiivinen eli takautuva tai retro-prospektiivinen, mi-

käli *mise en abyme* esiintyy teoksessa jaettuna tai useaan kertaan. Teoksen alussa esitettävä upotus luo teokselle tietyn odotushorisontin, kun lukija tietää mitä edessäpäin on luvassa, jolloin upotuksesta saatu tieto vaikuttaa lukemiseen. Usein kuitenkin ennalta annetut vihjeet viittaavat vain tärkeimpiin elementteihin, joita ei voi tulkita liian tarkasti. (Mt., 61–62). *Mimosan* alussa kuvataan Helgan ja lasten yhteinen satutuokio (KUVA 35). Helga lukee lapsille aina saman sadun, jota nämä eivät halua tai jaksaa kuunnella. He joutuvat osallistumaan satutuokioon, mutta ovat oppineet olemaan hiljaa ja esittämättä vastaväitteitä, jolloin heidän on mahdollista häipyä tilanteesta huomaamattomasti. Niinpä Helgan lopettaessa sadun lukemisen lapset ovat lähteneet huoneesta ja jättäneet Helgan yksin kirjan kanssa (M, 8). Verbaalinen kerronta keskittyy Helgan lukemaan satuun ja sen sisältöön, kun taas kuvallinen kerronta ilmentää sadunkerrontatilannetta.

Tämän sadun lapset joutuvat kuuntelemaan tämän tästä: Olipa kerran joukko lapsia. He olivat niin huolimattomia ja villejä, että eräänä yönä paha noita tuli luudallaan lentäen ja vei heidät mennessään. Pahan noidan luona lapset lupasivat olla tästä lähtien rauhallisia ja huolellisia. Silloin he pääsivät kotiin. Niin lapset elivät rauhallisesti ja siististi elämänsä loppuun asti. Sen pituinen se. Kun Helga lukee satua, ovat lapset niin hiljaa kuin mahdollista. (M, 7.)



KUVA 35 (M, 7)

Helgan lukema satu on yksinkertainen kahdentuma, joka peilaa sekä *Mimosan* juonen runkoa että teoksen teemaa (lausuman *mise en abyme*). Lisäksi se on prospektiivinen eli se peilaa tulevaa tarinaa (Dällenbach 1989, 60). Kehys- ja sisäiskertomukset ovat yhteneväisiä henkilöidensä eli lapsijoukon ja noidan osalta. Muutoin *Mimosan* ja sadun asetelmat ovat päinvastaiset: sadussa paha noita

sieppaa kurittomat lapset ja palauttaa heidät vasta sitten, kun nämä ovat vannoneet elävänsä rauhallisesti ja nuhteessa loppuelämänsä ajan, kun taas *Mimosassa* noitaäiti tuo kiltin noitalapsensa hoitoon lastenkotiin, ja hakee tämän hoidosta, kun aikuiset ovat muuttaneet tapojaan. Samoin kuin karnevaali tarkastelee maailmaa vääristävän pelin kautta (ks. Nikolajeva 2010, 10), teoksen karnevalistinen tarina näyttää konservatiivisen sadun vääristävänä peilikuvana. Satu upotusrakenteena alleviivaa sen vastakohtaisuutta teokseen kiinnittäen huomion eriäviin lapsi- ja kasvatuskäsitteisiin. *Mimosan* tarina on karnevalistisuudessaan täysin vastakohtainen Helgan lukemalle perinteisemmälle noitasadulle. Helgan sadussa lasten tulee muuttua ja noudattaa aikuisten sääntöjä eli olla rauhallisia ja huolellisia, jotta he pääsevät kotiin. Toisin sanoen lasten pitää aikuistua, mikä tarkoittaa sadussa lapsenomaisten piirteiden, eli villiyyden ja huolimattomuuden kitkemistä ja sosiaalistumista aikuisten rauhalliseen ja siistiin maailmaan. Kehyskertomuksessa puolestaan lasten ei tarvitse aikuistua vaan aikuisten tulee muuttua avoimemmiksi, iloisemmiksi ja itselleen uskollisiksi, jotta he voivat tarjota onnellisemman kodin sekä itselleen että lapsille.

Teoksen kokonaisuuden ja sitä heijastavan osan tai upotuksen välillä on analoginen suhde, jonka erilaisia signaaleja Dällenbach listaa. Viidestä listatusta signaalista kohdeteoksissani on havaittavissa tapahtumapaikkojen ja henkilöiden toistuvuus sekä upotuksessa ilmenevä kehyskertomukseen liittyvä ilmaisu(je)n tekstuaalinen toisto. Muut kolme Dällenbachin mainitsemasta viidestä signaalista viittaavat erilaisiin homonymioihin kehyskertomuksen ja upotuksen välillä. (Dällenbach 1989, 46–47.) Helgan sadussa kehyskertomuksen hahmot toistuvat, mutta eivät identtisesti vaan pikemminkin käänteisesti. Helgan sadun noita on ilkeä, mutta lastenkotiin saapuva Mimosa on kiltti ja iloinen. Helgan sadussa muutoksen aiheuttava valta on paha ja uhkauksin hallitseva aikuinen noita, joka vie pois ja eristää yhteisöstä. Lastenkodissa muutoksen tuova voima on iloa, naurua ja elämänoimaa pursuava lapsenhahmoinen Mimosa. Lapset ja noidat edustavat sadussa villiyytensä ja huolimattomuutensa vuoksi pahuutta, joka on kitkettävissä hyvien käytöstapojen ja sosiaalistamisen avulla. *Mimosassa* noitia ei esitetä pahana, kuten ei trilogian muissakaan osissa, minkä olen osoittanut jo edellisessä luvussa. Muskotti-noita esitetään teoksessa äitinä, joka jättää lapsensa työmatkan ajaksi hoitoon, kun taas sadussa noitaa käytetään pelottelun keinona. Myös reaali maailmassa ihmisiä, erityisesti lapsia, on peloteltu noidilla, jotka sieppaavat mukaansa asuinsijoilleen tai pääsiäisenä luudallaan noitasapattiin. Ihmisten kaappaaminen ei alun perin liity noitiin mitenkään, vaan ilmeisesti unkarilaisesta kansanperinteestä on lainautunut pahansuopien, ihmisiä sieppaavien keijujen traditio, jonka vaikutuksesta myöhemmin nämä keijut ovat muuttuneet noidiksi (Hänninen & Latvala 1992, 107).

Kehyskertomuksessa ja sisäiskertomuksessa lasten ja aikuisten yhteistä maailmaa tai todellisuutta luovat voimat ja niiden edustamat hahmot ovat päinvastaiset. Sisäiskertomuksessa yhteinen todellisuus muovautuu aikuisen edustamien ja kehyskertomuksessa lapsen edustamien arvojen mukaisesti. Sadussa yhteinen todellisuus toteutuu lasten muuttuessa mahdollisimman paljon aikuisten kaltaisiksi, toisin sanoen heidän aikuistuuksaan. Aikuisuuteen liitetään sadun ilkeän noidan ja tämän uhkausten muodossa kuri, siisteys ja rauhallisuus, joita tulee noudattaa rangaistuksen uhalla. Yhteinen todellisuus on siis mahdollinen, mikäli lapset toimivat kuin aikuiset. Kehyskertomuksessa asetelma käännetään pääläelle, jolloin yhteinen todellisuus muodostuu, kun aikuiset toimivat lapsenomaisemmin. Tällä tarkoitan Mimosaan liitettäviä ominaisuuksia, kuten iloa, vapautta ja luovuutta. Nämä eivät yksinomaan ole vain lapsien piirteitä, sillä samaiset piirteet kuvaavat lastenkodin aikuisia yölliseen aikaan. Kehys- ja sisäiskertomuksen päinvastaiset käsitykset lapsuudesta ja aikuistumisesta nostavat esille eriävät näkemykset siitä, tulisiko aikuisten ja lasten maailmojen yhdistäminen yhteiseksi todellisuudeksi tapahtua aikuisten vai lasten ehdoilla. Sisäiskertomuksessa lasten ja aikuisten maailmat eivät varsinaisesti yhdisty vaan ne pysyvät erillisinä, kunnes lapset ottavat aikuisuuden vakavan roolin ja siirtyvät aikuisten maailmaan. Kehyskertomuksessa puolestaan aikuiset ja lapset päästävät ilonsa, luovuutensa ja rohkeutensa vapaaksi, jolloin kaikki vapautuvat rooleista ja säännöistä. Aikuiset eivät muutu lapsellisiksi tai lapsenomaisiksi vaan he pikemminkin voimistavat itsessään niitä piirteitä, jotka usein liitetään lapsuuteen. He antavat avoimesti tilaa niille ominaisuuksille, jotka aiemmin on pitänyt piilottaa lapsilta aikuisuuden ylläpitämiseksi.

Dällenbach (1989, 81–82) toteaa, että usein kehyskertomuksen henkilö on upotetun kertomuksen kuulija, jolloin upotettu kertomus asettuu peilaamaan kuulijan tarinaa. Helgan lukema satu asettuu ensisijaisesti peiliksi Helgalle itselleen, joka on ainut todella satua kuunteleva, toisin kuin paikalta pakenevat lapset. Helgalle satu toimii ikään kuin mantrana, jota hän toistaa yhä uudestaan. Satua lukiessaan hän yrittää vakuuttaa yhtä lailla itsensä kuin lapsetkin tottelemaan kurinalaista ja konventioiden sanelemaa elämää, vaikka se johtaa onnellisen elämän sijasta elämään siististi elämän loppuun asti. Helga peilautuu sadun noitaan rauhallisuuden ja huolellisuuden vaatimuksillaan. Äidin ja noidan suhdetta on mielenkiintoista tarkastella vertaamalla Helgaa Muskottiin, sillä Helga on äitinä sadun pahan noidan kaltainen, kun taas Muskotti on noitana hyvän äidin kaltainen.

Helga on ”kodin äiti” (*M*, 6), mikä voi viitata äitimäiseen hahmoon, kodinhengettäreen tai äitipuoleen. Helga ei ole lastenkodin lasten biologinen äiti, mutta lapset eivät tunnu pitävän tätä äitinään edes tunnetasolla, sillä he kutsuvat Helgaa nimellä, eivät äidiksi. Näen Helgan rinnastuvan teoksen alussa pikemminkin ilkeään äitipuoleen, joka on kiinnostuneempi pitämään huolta statuksestaan

siistinä ja huolellisena kodin äitinä kuin lasten tarpeet huomioivana äitinä. Muskotti-äiti puolestaan kuvataan sekä noitana että äitinä, mikä tekee hänestä ristiriitaisen hahmon. Sadun luoma perinteinen kuva ilkeästä noidasta luo teoksessa lapsille odotusarvon Muskotista tyypillisenä ilkeänä noitana: lapset miettivät noidan nähdessään, viekö tämä heidät pois niin kuin sadussa (*M*, 15). Noitavainoja ja noitiin liittyviä käsityksiä artikkelissaan ”Rajojen noituus ja taikuus” tutkinut Jari Eilola (2004, 161) toteaa, että noidan on nähty edustavan vihan, kateuden ja kaunan täyttämää pahaa äitiä vastakohtana hoivaavalle ja rakastavalle, ideaaliselle äidille. Muskotista ei teoksen perusteella piirry kuvaa pahana äitinä vaan pikemminkin hyvin rakastavana ja välittävänä. Hyvän äidin kuva ei ole kertojan antama vaan se on hahmotettavissa Muskotin viestistä, jonka hän jättää Mimosan viereen koriin (KUVA 36).



KUVA 36 (*M*, 18–19)

Muskotin viesti on sekä visuaalinen kuva kuvassa -upotus että Dällenbachin (1989, 51) mukaan tekstin visuaalisena upotuksena metadiegeettinen lausuma, sillä Helgan kädessä pitelemä lappu on myös lukijan luettavissa kuvan yläreunassa olevasta suurennoksesta. Helga lukee viestin nenä kiinni lapussa, jolloin sommittelu luo mielikuvan Helgan peilautumisesta viestiä vasten. Viestissä Muskotti puhuttelee ihmisiä, ei erikseen aikuisia tai esimerkiksi lastenkodin johtajaa. Aukeaman vasemmanpuoleisessa kuvassa on hypoteettinen kuvakulma Helgan (ja lukijan) lukiessa kirjettä, kun taas oikeanpuoleisessa kuvassa Helgan ja aikuisten selän takaa avautuva näkökulma tarjoutuu lukijalle heidän näkökulmansa jakamiseksi (ks. Mikkonen 2010, 321–322).

Viestissä Muskotti-äiti vetoaa lastenkodin hyviin ihmisiin ja toivoo, että Mimosaa kunnioitetaan lastenkodissa rakkaudella ja kunnioituksella ja että tätä ei pakoteta tekemään sellaista mitä tämä ei halua. Äiti perustelea toivettaan sillä, että Mimosa on ainutlaatuinen siinä missä kaikki muutkin lapset. (M, 18.) Kirje luo kuvan rakastavasta ja lasta kunnioittavasta äidistä. Nämä piirteet ovat Muskotin äitiyttä kuvaavia, kun Helgan äitiyttä kuvaavat piirteet ovat siisteys, huolellisuus ja rauhallisuus. Muskotissa korostuu äidinrakkaus ja lapsenehtoisuus, sillä hän näkee lapset yksilöllisinä ja arvokkaina. Rakkauteen ja kunnioittamiseen liittyy myös vapaus olla oma itsensä, minkä vuoksi lasta ei saa pakottaa tekemään sellaista mitä tämä ei halua. Kodinhengettärenä Helgan äitiyteen kuuluu hellyyttä tärkeämpänä kuri ja järjestys sekä tiukka sääntöjen noudattaminen. Lastenkodissa aikuisnormatiivisuus tarkoittaa määrättyjen sääntöjen noudattamista pakon edessä, jolloin niin lapset kuin aikuiset joutuvat toimimaan usein halujensa ja toiveidensa vastaisesti. Aikuisten toiminta pyrkii olemaan aikuismaisen järkevää, mutta se osoittautuu pikemminkin järjen vastaiseksi tehdessään ihmisistä onnettomia. Muskotti on äitinä vastakohtainen Helgaan nähden, mikä korostaa Helgan ja Muskotin ja samalla sadun ja kehyskertomuksen erilaisia lapsikäsitteitä. Muskotti on aikuisnormatiivisuuden kyseenalaistava aikuinen, jonka lapsikäsitteessä korostuu lasten ainutlaatuisuus ja kunnioittaminen.

Lapsen jättäminen korissa portaille hyödyntää tulkintani mukaan trulleihin liittyvää vaihdokkaan teemaa. Trullit saattoivat viedä kastamattomia lapsia ja jättää tilalla oman lapsensa vaihdokkaaksi, jonka tunnisti esimerkiksi suuresta päästä tai hitaasta kehityksestä. Trullit saattoivat siepata myös ylipäänsä ihmisiä asuinpaikkoihinsa. (Eilola 2004, 151.) Helgan sadussa noita edustaa ilkeää trullia, joka sieppaa kurittomat lapset luoksensa. Kehyskertomuksessa noita jättää oman lapsensa ihmisten luo ikään kuin vaihdokkaaksi ottamatta kuitenkaan lastenkodista lasta tilalle. Näin pahan noidan asetelma kääntyy päinvastaiseksi: Muskotti asettuu pahan sieppaajan sijasta hyvän tuojaksi, jollaiseksi esitin myös Mimosan myyttisenä hahmona edellisessä luvussa. Mimosan tulkitseminen vaihdokkaaksi korostaa Mimosaa tekstuaalisena rakenteena, jolloin vaihdon kohteena ovat lapsikäsitteet. Tällä tarkoitan sitä, että jättäessään Mimosan lastenkotiin hoitoon Muskotti tuo rakastavan ja lasta kunnioittavan asenteen ja hakiessaan Mimosan hän vie pois käsityksen lapsista ja lapsuudesta poiskitkettävänä ominaisuutena aikuiseksi kasvettaessa.

Kehyskertomuksen ja sisäiskertomuksen muuttujat ja muutokset ovat päinvastaisia: sadussa noita palauttaa sieppaamansa lapset näiden muutettua käytöstään hiljaisemmiksi ja siistimmiksi, kun taas *Mimosassa* noitaäiti noutaa lapsensa kotiin aikuisten muutettua käytöstään rakastavampaan ja kunnioittavampaan suuntaan niin itseään kuin muita kohtaan. Sadussa siis lapset muuttuvat noudatta-

maan aikuisnormatiivisia sääntöjä, kun taas teoksessa aikuiset luopuvat aikuisnormatiivisten sääntöjen noudattamisesta. Helga, kuten Hannu ja Hessukin muuttavat käytöstään itseään ja toisiaan kohtaan Muskotti-äidin rakastavan ja kunnioittavan vanhemman suuntaan. Helga kehittyy teoksen aikana kodin äidistä lasten äidiksi: talosta huolehtiminen saa väistyä sen asukkaista huolehtimisen edeltä, sillä kyseessä ei ole enää hotelli vaan perheen koti.

Satu sisäiskertomuksena kiinnittyy kehyskertomukseen paitsi henkilöiden toistuvuudella myös sadussa ilmenevien kehyskertomukseen liittyvien ilmaisujen tekstuaalisella toistolla, mikä on Dällenbachin (1989, 46–47) mukaan yksi signaali teoksen ja upotuksen analogisesta suhteesta. Tällaisia ilmaisun tekstuaalisia toistoja ovat ”olipa kerran” ja ”sen pituinen se”, jotka sisältyvät sekä Helgan satuun, että kehyskertomukseen. Kiinnittäessään sadun kehyskertomukseen sadun konventionaalisilla ilmauksilla ne samalla kiinnittävät sadun sadunkerronnan perinteeseen. Sadussa niitä käytetään sadun konventioiden mukaisesti aloituksessa ja lopetuksessa. Kehyskertomuksessa molemmat on sijoitettu teoksen loppuun ja vieläpä kronologisesti epäjärjestykseen siten, että ensin Ville-kissa toteaa ”sen pituinen se”, minkä jälkeen teoksen päätteeksi takasisäkannessa Helga aloittaa tarinan noidasta: ”Olipa kerran noita jolla oli pieni lapsi...” (*M*, takasisäkansi). Waughin (1984, 12–13) mukaan metafiktio toimii hyödyntämällä lukijan kirjallisten konventioiden tuntemusta ja yhdistämällä vierasta ja tuttua. Kun tutut kirjalliset konventiot tehdään lukijalle vieraiksi, tämä tulee tietoiseksi näistä konventioista. Keskeistä konventioiden tekemisessä näkyväksi on se, että osoitetaan, mitä tapahtuu, kun nämä konventiot eivät toimi (mt., 31). *Mimosassa* ja sen upotetussa sadussa hyödynnetään sadun konventionaalisia fraaseja, mutta ne tehdään lukijalle vieraiksi käyttämällä niitä väärin. Näin huomio saadaan kiinnitettyä siihen, miten ja miksi teos ja sen upotus eroavat toisistaan.

Monesti saduissa todetaan henkilöiden elävän onnellisina elämänsä loppuun asti, mutta tässä sadussa onnellisuuden korvaavat rauhallisuus ja siisteys. Sadun opetuksena on elää siististi ja rauhallisesti, mutta piiloutuva presuppositio on, että tällainen elämäntapa ei johda onnellisuuteen, mikä näkyy konkreettisesti kehyskertomuksessa lastenkodin arjessa. Siisteys, rauhallisuus ja edellisten sukupolvien aikuisten antamien ohjeiden noudattaminen aiheuttavat lastenkodin aikuisissa ankeutta, salailua, kaksinaismoraalia ja tyytymättömyyttä ja lapsissa hämmennystä siitä, millaista aikuisuus ja aikuisena oleminen oikein on. Nähdäkseni lapset osoittavat satutuokiota pakenemalla paitsi etteivät he pidä sadusta ja sen sisältämästä opetuksesta, myös halunsa paeta heille osoitettua sosiaalistamista ja aikuistumista vastaan, jotka johtavat kohti onnetonta aikuisuutta. Sadun asettuessa peiliksi kehyskertomukselle toimimattomaksi osoitetulle konventiolle tarjotaan vaihtoehto. Aikuisnormatiivi-

nen satu kyseenalaistetaan kehyskertomuksessa karnevaalin avulla ja maailmaa tarkastellaan totuttua kääntävän peilin kautta: mitä tapahtuu, kun aikuiset muuttuvat sääntöjä noudattamattomiksi, eivätkä lapset sääntöjä noudattaviksi? Lopputuloksena on avoimuus, iloisuus ja onnellisuus.

Mickwitz hyödyntää lasten ja aikuisten maailmojen yhdistämisen teeman käsittelyyn kansansatujen noitakuvastoa. *Mimosa*-trilogia on sijoitettavissa 1980-luvun moderniksi saduksi, jossa hyvä ja paha muiden dikotomioiden ohella eivät ole yksiselitteisen vastakohtaisia (Suojala 2003, 279). *Mimosa*, kuten nähdäkseni koko trilogia kyseenalaistaa ristiriitaisilla henkilöhahmoilla ja vastakkainasetteluilla dikotomisen jaottelun hyvään ja pahaan. Aikuiset eivät näin ollen suhteessa lapsiin parempia, viisaampia tai aina oikeassa. Upotusrakenne kyseenalaistaa konventioon jämähtämisen ja kiinnittää lukijan huomion kriittisyyteen. Lisäksi se pyrkii osoittamaan sadun tekopyhän opetuksellisuuden, joka johtaa teeskentelyyn, arvotyhjiin sääntöjen noudattamiseen ja ennen kaikkea ei-onnelliseen, teeskenneltyyn elämään. Millaisia elämänarvoja ja eväitä aikuisuuteen lapsille tarjotaan, jos sadun opetuksen noudattaminen johtaa siisteyteen eikä onnellisuuteen? Sisäiskertomus on teoksen tiivistymänä vahva tulkinnallinen avain teoksen teemaan: sokea tuudittautuminen totuttuun ja opitun kyseenalaistamaton noudattaminen johtaa teeskennellyn onnellisuuden kulissiin, kun taas terve kriittisyys ja itsensä kunnioittaminen ja kuunteleminen tuovat aidosti onnellisen elämän. Perinteisten satujen moralisoivan opetuksellisuuden sijaan *Mimosa*-sarjassa korostetaan kyseenalaistamista ja avoimuutta.

Helgan perinteinen satu *Mimosan* kehyskertomuksen modernin sadun peilinä asettaa totutut kaavat kyseenalaiseksi. Teos asettuu kritisoimaan sellaisten perinteisten satujen moralisoivaa opetuksellisuutta, joka tähtää sokeasti kiltteyteen ja sääntöjen noudattamiseen. Satu ja kehyskertomus erilaisine hahmoinen tarjoavat erilaiset lapsikäsitketykset. Sadussa lapsiin liitetään aikuisten pahoina näkemät ominaisuudet, villiys ja huolimattomuus, jotka tulee kitkeä pois. Lapsen tulee olla pieni aikuinen ja sitten aikuistua nopeasti. Kehyskertomus taas näkee lapset ja heidän maailmansa ainutlaatuisina, eikä lapsiin liitettäviä ominaisuuksia rinnasteta länsimaisen dualismin kehyksen mukaisesti vastakkaisiksi aikuisiin liitettäviin ominaisuuksiin, kuten järkeen tai sivistykseen. Lapsiin liitettävät ominaisuudet, kuten uteliaisuus, luovuus, iloisuus ja riehakkuus nähdään myönteisinä. Aikuistuminen ei tarkoita lapsuudesta ja lapsenomaisista piirteistä irtautumista ja poiskasvamista. *Mimosa*-trilogia välttää kuitenkin mustavalkoisesti esittämästä aikuisia pahoina ja lapsia hyvinä. Teoksissa on kyse ennemminkin totuttujen vastakkainasettelujen horjuttamisesta. Aikuiset eivät siis ole välttämättä aina oikeassa tai järkeviä, eivätkä lapset aikuisiin nähden tyhmiä. Kyseenalaistaminen, karnevalistinen nurinkääntö ja vääristävän peilin kautta peilaaminen ovat tärkeässä asemassa trilogiassa.

4.2 Sadun ja todellisuuden peilileikki

Edellisessä alaluvussa käsittelin sisäiskertomusta kehyskertomuksessa eli satua sadussa. Tässä alaluvussa tarkastelen *Mimosan* upotusrakenteiden metafiktiivistä leikkiä todellisuuden ja fiktion rajalla sekä sadunkerrontaa sadunkerronnassa. Upotukseksi ajatellaan tällöin rakenne, jossa aikuinen lukee lapsille ääneen noidasta kertovaa satua (*Mimosa*), jossa aikuinen (Helga) lukee lapsille ääneen noidasta kertovaa satua. Upotus asettaa teoksen lapsikäsitteksen peiliksi lukijan lapsikäsitteelle tarjoten lukijalle sadun ja toden peilileikkiä. Dällenbach (1989, 12) toteaa *Hamletin* olevan kuuluisa esimerkki toistorakenteesta, sillä siinä näytelmä näytelmässä asettuu syyttäväksi peiliksi syyllisille osoittaen kuninkaan rikoksen ja kuningattaren uskottomuuden. Samoin kuin *Hamlet*-näytelmää seuraavat katsojat asettuvat tavallaan myös sisäisnäytelmän yleisöksi, asettuvat aikuisten ja lasten sadunlukutilanteessa *Mimosan* aikuislukijat myös Helgan lukeman sadun lukijoiksi ja lapsilukijat sadun kuulijoiksi lastenkodin lasten kanssa.

Mimosassa sadunkerronta tai sadunlukutuokio tilanteena ja tekemisenä on tulkintani mukaan puheaktin *mise en abyme*, joka peilaa teosta ja sen vastaanottoa. Lisäksi sadunluenta on koodin *mise en abyme*, sillä se peilaa tiedon välittämiseen käytettävää konventioiden järjestelmää eli sadunkerrontaa itseään. Satu esitetään sisäiskertomuksena, kun taas sadunkerrontatilanteen esittäminen ja kuvaaminen jäävät suurimmaksi osin kuvallisen kerronnan varaan. Sadunkerrontatilanteen upotusrakenne ei siis nähdäkseni ole puhtaasti verbaalinen sisäiskertomus tai visuaalinen upotus. Hahmotan sen verbaalis-visuaalisena upotuksena, joka asettuu peiliksi teoksen vastaanotolle ja sadunkerronnalle. Puheaktin *mise en abyme* kohdistuu Dällenbachin (1989, 75) mukaan kertomisen paljastamiseen ja yritykseen tehdä näkymätön näkyväksi. Jos upotus kohdistuu teoksen vastaanottoon, siinä pyritään paljastamaan itse vastaanotto, tekemään kertomuksen vastaanottaja läsnäolevaksi diegesiksessä tai tekemään selväksi konteksti, joka päättää vastaanotosta. Tulkintani mukaan sadunkerronnan upotus pyrkii tekemään näkyväksi *Mimosan* vastaanottajat eli aikuis- ja lapsilukijat, ja samalla upotus kutsuu lukijan teoksen kanssa metafiktiiviseen leikkiin peilaamaan lapsikäsitteistä teoksen kanssa.

Hutcheonin (1980, 42) mukaan peilaamisrakenteet ja upotukset ovat teoksen geneettistä ydintä, koska ne tekevät lukijan tietoiseksi siitä, ettei teos ole niinkään merkitystä kantava verbaalinen objekti vaan pikemminkin lukijan oma kokemus koherentin autonomisen muodon ja sisällön kokonaisuuden rakentamisesta kielestä käsin. Tällä Hutcheon nähdäkseni tarkoittaa, että rikkoessaan miimeettisen ulottuvuuden peilaamisrakenteet kiinnittävät lukijan huomion synteettiseen ulottuvuuteen.

Tällöin huomio kiinnittyy kerrontaan ja teoksen olennaiseen merkitykseen, joka on tiivistettynä upotukseen. Teos itsessään peilaa itseään, mutta ottaa myös lukijan mukaan rakentamaan fiktiivistä maailmaa ja sitä kautta merkitystä. *Mimosaan* sisältyvässä sadun ja sadunkerrontatilanteen upotuksessa tuodaan esille, miten teos peilirakenteidensa avulla osoittaa itsetietoisuutensa ja käy itsensä kanssa sisäistä dialogia. Samaan aikaan teos tarjoaa sadunkerrontatilanteen kahdentamisella sekä sadunkerronnasta tuttuja konventioita tarjoamalla ja niitä rikkomalla lukijalle aktiivista roolia teoksen peilileikkiin.

Metafiktio on yleisesti ottaen lukijaa tekstistä etäännyttävä tai vieraannuttava keino rikkoessaan tarinamaailman todellisuuden illuusion. Metafiktivisyys koetaan vieraannuttavaksi siksi, että se muistuttaa lukijaa kirjan luonteesta artefaktina ja pakottaa lukijan olemaan tietoinen roolistaan osana fiktiivisen maailman luomista (Hutcheon 1980, 139). Myös Phelan (2005, 20–21) tuo esille, miten mimeettinen ulottuvuus muodostuu kerronnassa piirteistä, jotka pyrkivät luomaan fiktiivisestä maailmasta mahdollisimman paljon todelliseen maailmaan verrattavan, kun taas synteettinen ulottuvuus pyrkii tekemään lukijan tietoiseksi kerronnan keinotekoisuudesta, jolloin metafiction keinot ovat tapa tarkoituksellisesti korostaa synteettistä ulottuvuutta. Kun metafiktio korostaa teoksen keinotekoisuutta ja synteettistä tasoa, se samalla vieraannuttaa lukijaa realististen kertomusten suostumasta mimeettisyyden ja todenkaltaisuuden illuusiosta, jolloin lukija tulee tietoisemmaksi lukemisestaan.

Hutcheonin mukaan lukija on työtoveri ja avustaja fiktiivisen maailman luomisessa. Metafiktio nostaa näkyvästi esille, miten lukeminen prosessina on ulottuvuus, joka on rinnakkainen kirjoittamiseen luovana tekemisellä. (Hutcheon 1980, 151.) Vaikka metafiktio usein mielletään vieraannuttavaksi keinoksi, se saattaa toisaalta myös toimia elämyksellisenä keinona korostamalla lukijan aktiivista roolia ja näin kutsuen mukaansa tarinan maailmaan. *Mimosan* syntymäyö alkaa seuraavasti: ”Useimmat noidat, ainakin pääsiäisnoidat, asuvat Kyöpelinvuorella. Ehkä sen tiedätkin.” (MS, 3.) Kertoja puhuttelee yleisöään, jolloin kerronta tekstin rakenteena korostuu. Esimerkki voidaan ymmärtää metafictioniksi, sillä se rikkoo puhuttelulla realismin illuusiosta ja kiinnittää huomion tekstin synteettiseen tasoon. Nähdäkseni toteamus ”ehkä sen tiedätkin” on suunnattu tarkoitettulle lapsilukijalle, jolloin toteamus tarjoaisi lapsilukijapositiona. Hutcheon puhuu myös lukijan paradokseista, millä hän tarkoittaa, että lukija on samaan aikaan tekstin sisäpuolella ja sen ulkopuolella lukiessaan metafictionista tekstiä. Lukija eläytyy teoksen fiktiiviseen maailmaan, mutta paradoksaalisesti metafictioninen teksti vaatii lukijaa osallistumaan tämän fiktiivisen maailman luomiseen, jolloin lukijan on asettauduttava lukemisen ulkopuolelle. Tekstin paradoksi onkin siis se, että se on narsistisesti

itsetietoinen ja kuitenkin suuntautunut ulospäin kohti lukijaa. (Hutcheon 1980, 7.) Kertojan ”ehkä sen tiedätkin” -lausahdus siirtää lukijan huomion mimeettiseltä synteettiselle ulottuvuudelle, jolloin lukukokemus häiriintyy, vaikka samalla lausahdus tarjoaa lukijalle aktiivista roolia ja elämyksellisyttä tuoden tekstin lähemmäs lukijaa.

Maria Laakso (2014, 164–166) on pohtinut metafiktiivisten keinojen vieraannuttavaa ja toisaalta elämyksellistä vaikutusta: aikuislukijalle illuusion rikkojana toimiva lausahdus saattaa johtaa lapsilukijan voimakkaaseen eläytymiseen. ”Teoksen fiktiivinen maailma tulee lähemmäksi lukijan maailmaa, kun kertoja puhuttelee yleisöään” (mt., 166). Laakso kuitenkin huomauttaa, että lukijan ja metafiktion suhteen pohdinta jää spekuloinniksi reaalisia lukijoita ajatellen ilman reseptiotutkimusta. Tämän vuoksi keskityn analyysissäni Laakson tavoin arvioimaan metafiktiivisiä keinoja käyttävän teoksen tarkoitettua yleisöä. Lastenkirjallisuus nimittäin toisinaan hyödyntää lapsilukijan oletettua voimakasta eläytymiskykyä, jolloin lukijalle tarjotaan aktiivista roolia esimerkiksi juuri kertojan puhuteltaessa yleisöään (mt. 166). Laakso (2014, 47) myös huomauttaa, että lapset eivät ole yhtä tottuneita lukijoita kuin aikuiset viitaten Aidan Chambersin artikkelissaan ”The Reader in the Book” (1990) esittämään näkemykseen. Siinä missä aikuislukija osaa mukautua tekstin tarjoamaan lukijuuteen, lapsilukija ei välttämättä osaa vaan sen sijaan olettaa tekstin mukautuvan lapsen mukaan. Näin lapsi voi kuvitella tekstin ja kertovan puhuttelevan häntä itseään vaikka kyseessä on kertojan yleisön puhuttelu, erityisesti jos kyseessä on ääneen luettu satu. Nämä seikat jäävät reaalisen lukijan tavoin tekstianalyttisen tutkimuksen ulkopuolelle, minkä Laaksokin mainitsee. Tulkitsemisen kertojan ”ehkä sen tiedätkin” -puhuttelun teostrilogian kontekstissa kohdistuvan tarkoitettulle lapsilukijalle. Näin puhuttelu rikkoo teoksen todellisuuden illuusiota ja mimeettistä todellisuutta nostaten esille synteettisen ulottuvuuden, jolloin puhuttelu voidaan ymmärtää metafiktiiviseksi keinoksi. Nähdäkseni kertojan puhuttelu hyödyntää tarkoitettua yleisön oletettua eläytymiskykyä ja tarjoaa lapsilukijapositiona. Lisäksi kommentti korostaa verbaalista kertojaa aikuisena, joka ikään kuin juttelee lapselle, jolloin aikuislukijapositionkin on mahdollinen.

Metafiktio voi siis toimia elämyksellisenä etenkin lapsille, joiden konventioiden kompetenssi ei ole vielä kovin kehittynyt. Lapsilukija voi esimerkiksi kokea tekstin puhuttelevan häntä itseään sellaisissa kohdin, joissa kertoja puhuttelee yleisöään tai tarkoitettua lapsiyleisöä. Näin lapsilukija voi etääntymisen sijasta kokea lähentymistä elämyksellisyyden kautta. Metafiktiivisyys elämyksellisenä voi tuoda tarinan lähemmäksi tekijän tarkoittamaa yleisöä. Mielenkiintoista on tarkastella lapsilukijan sijoittumista Rabinowitzin käsitykseen yleisöpositioista, kun huomioidaan lapsilukijan kirjallinen kompetenssi. Rabinowitzin (1989) mukaan lukija asettuu lukiessaan neljään eri yleisöpositioon:

kertojan-, kerronnalliseen -, tekijän tarkoittamaan - sekä aktuaaliseen yleisöön. Lapsilukijan voi olla hyvin haastavaa erottaa positioita toisistaan lukuprosessin aikana, varsinkin kun yleisöjen erottaminen toisistaan ei muutoinkaan ole täysin selvärajaista. Esimerkiksi kerronnallinen yleisö on nähtävissä aktuaalisten lukijoiden jäljitelmänä, ja kerronnallinen yleisö on ikään kuin aktuaalisten lukijoiden omaksuma tarkkailija-asema fiktiivisen maailman sisällä.

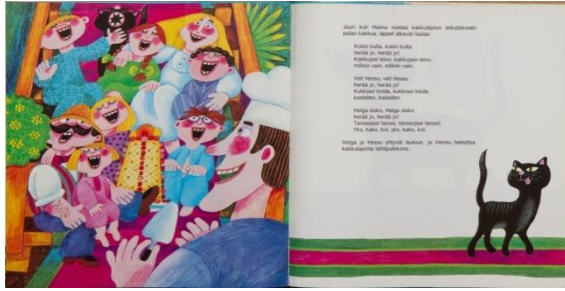
Phelanin (1989, 5) mukaan kertojan yleisölle (*narratee*) mimeettinen taso on todellinen, kun taas kerronnallinen yleisö (*narrative audience*) tiedostaa myös henkilöhahmon synteettisen tason. Saman näkemyksen jakaa Rabinowitz (1989, 96) todetessaan, että kerronnallisen yleisön tulee teeskennellä olevansa osa kertojan yleisöä virheellisten tulkintojen välttämiseksi. Esimerkkinä hän käyttää satua Tuhkimosta, jonka kerronnallisen yleisön tulee hyväksyä haltijakummin olemassaolo tarinamaailman tasolla, sillä muutoin Tuhkimo hahmottuu psykoottiseksi ja hallusinaatioista kärsiväksi nuoreksi naiseksi. *Mimosa*-trilogiaa lukevan kerronnallisen yleisön tulee hyväksyä esimerkiksi noitien, taikojen ja Kyöpelinvuoren olemassaolo. Lapselle todellisen ja kuvitteellisen raja on monesti häilyvä, joten lapsilukijan voi olla hyvin haastavaa ellei jopa mahdotonta erottaa kertojan yleisön ja kerronnallisen yleisön välistä rajaa. Näin ollen kertojan puhutellessa yleisöään lapsilukija ei välttämättä erota kertojan yleisön ja kerronnallisen yleisön positioita toisistaan, eikä siis osaa mukautua tekstin tarjoamaan lukijuuteen, vaan olettaa tekstin mukautuvan lapsilukijan mukaan kuvitellessaan kertojan puhuttelevan itseään.

Kuten olen jo todennut, upotusrakenteet ovat metafiktiivisiä, sillä kyse on teosta itseään peilaavista rakenteista. Upotukset asettuvat peiliksi sille kokonaisuudelle, jonka osia ne ovat, mutta upotukset voivat peilata myös todellisen ja fiktiivisen maailman rajaa. Dällenbach käsittelee myös tekijän ja lukijan upotuksia, joista hän puhuu tekijän ja lukijan piiloleikkinä. Fyysinen tekijä ei voi sisältyä teokseen toisin kuin taas implisiittinen tekijä, joka ei puolestaan ole olemassa teoksen ulkopuolella. Kirjailija ei voi olla tekstin sisällä, mutta kirjailija voi luoda häntä esittävän hahmon tarinamaailmaan, jonka lukija voi yhdistää kirjailijaan ammatin, symbolisen nimen tai homonymisen nimen kautta. Näin kirjailijan voidaan ymmärtävän olevan upotus teoksessaan sijaishahmon muodossa. (Dällenbach 1989, 76). Implisiittisen lukijan ei tarvitse piiloutua fiktiivisen nimen taakse, mutta konstruktion anonymiteetin kuvitteellinen poistaminen vaatii kerrontaan auttavan heijastuman eli implisiittisen lukijan sijaisen (mt., 78). Dällenbach siis esittää, että vaikka fyysinen tekijä ja lukija ovat auttamattomasti teoksen ulkopuolella, he voivat kätkeytyä sijaishahmojen muodossa kerrontaan ja fiktiiviseen maailmaan. Ajatus on hieman samankaltainen Rabinowitzin kerronnallisen mallin kanssa, jossa tekijä ja lukija sijoittuvat imitaatorakenteina teoksen maailmaan. *Mimosassa* kir-

jailija ei ole piiloutunut nimien, ammatin tai muiden vihjeiden avulla teokseen, mutta tulkintani mukaan Helga ja lapset ovat aikuis- ja lapsilukijoiden auttavia heijastumia teoksessa siksi, että heidät kuvataan lukemassa yhdessä satua aivan kuin todelliset lukijatkin. Teoksen upotus korostaa sadunkerrontaa tilanteena ja erityisesti aikuislukijan roolia sadunlukijana. Dällenbachin (1989, 81) mukaan teoksessa voidaan käsitellä elämän ja taiteen välisen suhteen teemaa, mikäli teoksen protagonisti ymmärretään kirjailijan sijaishahmoksi ja upotukseksi. Nähdäkseni ajatus toimii myös lukijan näkökulmasta, jolloin teoksen henkilöahmo ymmärretään lukijan auttavaksi heijastumaksi ja upotukseksi. *Mimosassa* elämän ja taiteen ja samalla toden ja fiktion välistä suhdetta voidaan siis käsitellä sadunkerrontatilanteen aikuislukijan ja lapsikuulijan hahmojen kautta.

Dällenbachin lisäksi myös Hutcheon tarjoaa näkemyksen itsetietoisien rakenteiden leikkisyydestä sekä lukijan roolista tässä leikissä. Hutcheon huomauttaa, että itsetietoisessa fiktiossa lukija on lähellä kertojan yleisöä (*narratee*). Hän käsittää lukijan tekstin implisiittiseksi funktioksi ja elementiksi kerronnallisessa tilanteessa. Lukijalla on diegeettinen identiteetti ja aktiivinen diegeettinen rooli pelattavanaan. Lukijan tulee siis asemoida itsensä fiktiiviseen maailmaan samalla kun hän on sen ulkopuolella osallistuen sen luomiseen. Aktiivisesta roolista muistutetaan keskeytyksillä, jotta synteettinen ulottuvuus ei pääse unohtumaan mimeettisen rinnalla. Hutcheon esittää, että lukijan samastuminen ja eläytyminen tekstiin murretaan keskeytyksillä ja lukemisen totuttuja tapoja häiritsemällä. Piilotetusti peilaavissa teksteissä, joissa ei siis avoimesti kommentoida teoksen metafiktiivisyyttä, lukijan huomio kiinnitetään teoksen tapaan opettaa lukijaa ”pelaamaan” rooliaan keskeyttämällä ja luomalla epäjatkuvuutta eli häiritsemällä lukemisen mukavia ja totuttuja tapoja. (Hutcheon 1980, 138–140).

Mimosa-trilogiassa peilaaminen on piilotettua Hutcheonin tarkoittamalla tavalla, sillä kertoja ei avoimesti kommentoi teoksia. Upotuksetkaan eivät korostetusti nouse esille, esimerkiksi Helgan lukeman sadun noitaa ei ole nimetty Mimosaksi tai Muskotiksi. Kuitenkin *Mimosassa* tietyt visuaalis-verbaaliset ratkaisut rikkovat mimeettistä ulottuvuutta, mikä saa lukijan tarkastamaan ymmärrystään lukemastaan ja mahdollisesti kyseenalaistamaan ymmärtämisen mahdollisuutta. Tästä esimerkkinä on kuva (KUVA 38) *Mimosan* viimeiseltä varsinaiselta aukeamalta ennen takasisäkantta. Siinä Ville-kissa tepastelee käytävän punaista mattoa silmät kiinni, mutta kasvot suunnattuna lukijaan, ja kissan suusta tulee puhekupla: ”Sen pituinen se” (*M*, 48). Monesti tämä on kertojan viimeinen lause, joka päättää sadun. *Mimosassa* lause on korostetusti omalla sivullaan ja se on sijoitettu puhekuplaan kissan, eikä kertojan lausumaksi. Kissa on aiemmin teoksessa esitetty todellisen eläimen tavoin puhekyvyttömänä, joten kuva rikkoo kissan hahmon mimeettistä ulottuvuutta.



KUVA 37 (M, 46–47)



KUVA 38 (M, 48–49)

Synteettinen ulottuvuus korostuu tarkasteltaessa kissaa kuvien sarjassa (KUVAT 37 ja 38). Kissa laulaa tai mouruaa lasten ja aikuisten mukana aukeaman vasemmalla puolella kokosivun kuvassa, mutta aukeaman oikealla sivulla se jo kulkee kohti sivun reunaa katsoen taakseen ikään kuin kohti laulavan perheen kuvaa, jossa se on itse mukana. Sivun kääntäminen näyttää lähikuvan kissasta (KUVA 38) kulkemassa edellisellä sivulla näkynyttä mattoa pitkin edelleen kohti oikeaa. Edellisellä sivulla Ville-kissa näytti olevan matkalla jonnekin eteenpäin, mikä houkuttaa kääntämään sivua. Nyt kissan edessä on valkoinen sivu, joka ikään kuin pysäyttää eteenpäin suuntautuvan liikkeen. Käytävämattokaan ei jatku enää vasemmalta sivulta oikealle. Kissa vaikuttaa yhtäkkiä ottavan kertojan roolin ja päättävän tarinan. Kirja ei kuitenkaan lopu vielä tähän, mihin Villen oikealle suuntaava kulku osittain viittaa. Metafiktio kommentoi usein toden ja fiktion rajaa. Tulkitsen Villen lausahduksen kommentoivan todellisuutta suhteessa satuun. Lausahdus ”sen pituinen se”, joka perinteisesti päättää sadun, osoittautuu harhaanjohtavaksi, sillä kirja jatkuu vielä sivunkääntämisen jälkeen takasisäkannessa (KUVA 39): ”... mutta elämä talossa ei koskaan tullut entiselleen” (M, takasisäkansi). Verbaalinen kertoja ikään kuin jatkaa epilogimaisesti tarinaa sen jälkeen, kun Ville on sen lopettanut. Tulkitsen tämän siten, että tarina loppui mutta elämä lastenkodissa jatkuu.



KUVA 39 (M, takasisäkansi)

Mimosan takasisäkansi (KUVA 39) esittää aivan erilaisen sadunkerrontatilanteen kuin teoksen alussa (KUVA 35, ks. s. 91). Sadunkerrontatilanteen olemus on kokonaan vaihtunut, joten aikuis- ja lapsilukija saavat peilattavakseen kaksi erilaista satutuokiota. Ensimmäistä määrittää synkkä tunnelma, Helgan totisuus ja lasten ilottomuus ja mielenkiinnottomuus, ja toista puolestaan yleinen iloisuus, rentous ja vapautuneisuus. Helgan lukiessa kirjasta tylsää satuaan lapset hiipivät pois paikalta, mutta Helgan kertoessa itse tarinaa lapset istuvat rennosti tämän lähellä hymyillen iloisina. Heidän katseensa ovat suunnattu Helgaan, joten he selvästi haluavat kuunnella tämän kertomaa satua. Huomionarvoista on satutuokion vaihtuminen sadunluennasta sadunkerrontaan, mikä korostaa konvention murtumista. Helga ei lue kirjasta moralisoivaa satua vaan hän kertoo itse keksimäänsä satua. Enää samaa kaavoihin kangistunutta ja pölyttynyttä satua ei toisteta vaan satu on uudistettu. Kerrontatilanne on yhtä vapautunut kuin kertoja ja kuulijatkin. Lukijaa houkutellaan mukaan tilanteeseen kehyksettömällä kokoaukeamakuvalla, jossa Ville-kissa iskee kutsuvasti ja leikkisästi silmää lukijalle. Aukeaman kuvia ja niiden tapahtumia ei selitetä verbaalisesti, jolloin lukijalle jää vastuu luoda verbaalinen kertomus kuvien varaan. Helgan ja lasten satutuokio korostaa sekä avointa kommunikaatiota että sadunkerrontatilanteen asetelmaa. Lisäksi sadussa hyödynnetään konventio-naalista aloitusta, mutta satu kuitenkin jätetään avoimeksi, jolloin sadun jatkaminen jätetään lukijan kuviteltavaksi ja ikään kuin jatkettavaksi.

Myös kehyskertomuksen kertoja luovuttaa tällä kertaa sadunkerronnan Helgalle itselleen, mikä ilmenee kuvassa olevana puhekuplanä. Sadusta on ”kuultavissa” vain alku: ”Olipa kerran noita jolla oli pieni lapsi.” Satu tuntuisi viittaavaan Muskottiin ja Mimosaan, jolloin sen voisi tulkita retrospektiiviseksi upotukseksi, joka peilaa jo kerrottua tarinaa (ks. Dällenbach 1989, 60). Tarinan lopun voi nähdä retrospektiivisena heijastumana, joka johtaa takaisin alun sadun prospektiiviseen heijastumaan. Helgan keksimän sadun aloituksen voi toisaalta nähdä myös metafiktiivisenä viittauksena seuraavaan tai seuraaviin trilogian osiin, jotka kertovat Muskotin ja Mimosan elämästä Kyöpelinvuorella. Onhan *Mimosan syntymäyössä* myös tulkittavissa viittaus *Mimosaan*: ”Nyt Mimosa on oikea noita luutineen, kissoineen ja kahvipannuineen! Luudan hän sai eräiltä ihmislapsilta edellisestä pääsiäisyönä, mutta se on toinen tarina” (MS, 11.) Helgan aloittama satu vaikuttaisi viittaavaan Mimosaan, jolloin se olisi tulkittavissa itserefleksiiviseksi, sillä Helga liittyy Mimosan tarinaan. Tässä sadussa lähtökohtana on noita ja lapsi, kun aiemmin satu alkoi ”olipa kerran joukko lapsia” (M, 7). Sadun näkökulma on siis muuttunut sen myötä, kun Helga on muuttunut avoimemmaksi.

Kertoja, kuten lapsetkaan eivät kommentoi verbaalisesti satua tai sadunkerrontatilanteita, jolloin verbaali kerronta ei paljasta teoksen sadun tai sadunkerronnan upotukseen liittämiä asenteita tai

lapsikäsitteitä. Lasten suhtautuminen sadunkerrontaan ja satuun esitetään kuvissa. Verbaalisessa kerronnassa mainitaan, että lapset joutuvat usein kuuntelemaan sadun, jonka aikana he ovat niin hiljaa kuin mahdollista (M, 7). Kuvassa (KUVA 31, ks. s. 91) lapset eivät kuitenkaan vaikuta siltä, että he kuuntelisivat satua. He saattavat kuulla, mitä Helga sanoo, mutta he näyttävät keskittyvän tilanteesta pakenemiseen. Lapset eivät siis ole hiljaa, jotta he voisivat kuunnella sadun vaan häipyäkseen paikalta Helgan huomaamatta. Pelkän verbaalisen kerronnan perusteella voisi siis luulla, että lapset ovat hiljaa, koska heidät on opetettu kuuntelemaan hiljaa ja häiritsemättä satua.

Verbaalinen kerronta on trilogiassa osin hyvin aukkoista ja jättää selittämisen lukijalle. Kuvat osoittavat tilanteita, jotka ovat usein lasten näkökulmasta. Tämä on *Mimosassa* erityisen korostettua kohdassa, jossa aikuisten yöllisiä puuhia suljettujen ovien takana ei kuvata lainkaan verbaalisessa kerronnassa (KUVAT 8, 9 ja 10, ks. s. 35), jolloin lukijat voivat kertoa näkemänsä haluamallaan tavalla. Aikuis- ja lapsilukijat tulkitsevat tilanteita erilaisista kompetensseistaan käsin. Verbaalinen aikuiskertoja ei selitä tilanteita (lapsi)lukijoille, kuten lastenkodin aikuisetkaan eivät selitä käytöstään lapsille. Samoin on sadunkerronnan tilanteessa, jossa kertoja ei selitä lasten häipymistä tilanteesta vaan lasten suhtautuminen satuun ilmenee kuvien kautta. Teoksessa ei verbaalisesti osoiteta oikeaa tai väärää, eikä tiettyä lapsikäsitteistä vaan teos tarjoaa usein visuaalisesti erilaisia malleja ja peilejä niille. Lukija kutsutaan tekemään oma tulkintansa peilaamalla omia käsityksiään ja arvojaan suhteessa teoksen esittämiin malleihin.

Mickwitzin mukaan lapsen tulkintakykyä ei tule aliarvioida, ja hän toteaaakin: ”Pyrin supistamaan tekstipuolen minimiin, sanomaan vain välttämättömmän, jotta lapsille jäisi mahdollisuus täydentää tarinaa ja jatkaa sitä omalla tavallaan” (Siljamäki, 15.10.1984). Antamalla kuvissa tilaa tulkinnalle, kuvat tukevat lapsen aikuisesta eriävää tapaa katsoa kuvia (ks. Nodelman 2005, 130). Kuvat, joiden tukena ei ole verbaalista kerrontaa tarjoavat aikuis- ja lapsilukijan välille mahdollisia paikkoja keskustelulle tulkinnasta ja tilanteesta. Sadunluentatuokio upotusrakenteena toimiikin näin myös temaattisena vihjeenä tai kehotuksena aikuislukijoille keskustella lasten kanssa sen sijaan, että olettaa heidän puolestaan asioita ja tarjoaa valmiita malleja. Upotusrakenne korostaa näin ennen kaikkea avointa keskustelua ja aikuisten ja lasten välistä vuorovaikutusta. Upotuksella teoksessa kommentoidaan sitä, etteivät aikuiset yksisuuntaisesti välitä opetuksia lapsille, vaan asioista tulee keskustella. Aikuistumista ei tulisi todeta sadun tapaan väistämättömänä vakavana prosessina aikuisten rooliin vaan aikuistumisesta tulisi keskustella, sillä se on lapsilla kuitenkin edessä. Teos ei tarjoa moraalista opetusta vaan kannustaa aikuisen ja lapsen väliseen vuorovaikutukseen ja keskusteluun, jossa kaikki äänet pääsevät kuuluviin. Tulkitsen, että juuri aikuis- ja lapsilukijan vastavuoroiseen ja

avoimeen keskusteluun kannustavat monitulkintaiset kuvat yhdessä aikuisen ja lasten yhteistä maailmaa korostavan teeman kanssa muodostavat ”mickwitziläisen” lasta ja aikuista viehättävän tyylin. Ehkä tämän tyylin voisi nähdä yhtenä esimerkkinä Heikkilä-Halttusen mainitsemasta 1980-luvun lastenkirjallisuuden omasta estetiikasta.

Käyttöohjeena tai tulkinnallisena avaimena satu ja sadunkerrontatilanne upotusrakenteina korostavat konventioiden kyseenalaistamista ja totuttujen kaavojen rikkomista mutta myös avointa kommunikaatiota. Vaikka kerronnallista upotusrakennetta käytetään ainoastaan trilogian ensimmäisessä osassa, se toimii käyttöohjeena kahteen muuhunkin sarjan osaan. Upotusrakenne asettuu Mimosan lapsikäsitteiden peiliksi, mutta samalla upotukset asettavat koko teoksen peiliksi sekä lukijoiden että lastenkirjallisuuden lapsikäsitteelle. Lisäksi narrimainen Ville-kissa on metafiktiivisen kommentoinnin väline ja määrittelyjä pakeneva ja rajoja ylittävä kuvallisen kerronnan hahmoon sidottu peili. Ennen kaikkea *Mimosa*-trilogian upotusrakenteet korostavat sitä, miten kunkin on rakennettava oma käsityksensä lapsista ja lapsuudesta. Teos tarjoaa omanlaisensa ideologian, jota ei lausuta ääneen vaan annetaan lukijan tulkita se itse kuvista suhteessa omaan lapsikäsitteeseensä.

4.3 Visuaaliset upotukset sekä rajojen ja katseiden voima

Käsittelen tässä alaluvussa *Mimosa*-trilogian visuaalisia upotuksia, joilla tarkoitan kuva kuvassa -rakenteita. Dällenbach (1989, 51) ryhmittelee visuaaliset upotukset heijastavien metadiegeettisten kertomusten ryhmään, mutta tämä jaottelu ei ole toimiva kuvakirjan kohdalla, sillä kuvia ei voida varsinaisessa kuvakirjassa ymmärtää tekstin upotusrakenteena. Upotettuja kuvia tulee tarkastella suhteessa siihen kokonaisuuteen eli kuvaan, jossa ne esiintyvät, ja tätä visuaalista kokonaisuutta puolestaan tutkia suhteessa verbaaliseen kerrontaan. Kohdeteoksissani kuvaupotuksina tarkastelen elementtejä, jotka muodostavat kuvan sisällä kehykset, jotka rajaavat sisäpuolelleen jonkin kuvan. Tällaisia voivat olla esimerkiksi taulut, muotokuvat, peilit, ovet, ikkunat tai muut kehystetyt sommittelut.

Sisko Yli-Martimo (2002) on tutkinut Kay Nielsenin kuvitustaidetta ja ryhmitellyt siinä esiintyvät kuva kuvassa -rakenteet neljään ryhmään: dekoratiiviseen -, konstruktiviseen - ja simultaaniseen kuvaan kuvassa sekä metakuvaan. Dekoratiivisissa kuvaupotuksissa on kyse lähinnä koristeellisuudesta ilman merkitystä. Simultaanisessa kuvaupotuksessa samassa kuvatilassa voidaan kuvata eri paikkojen tapahtumia, jolloin tämä kuva kuvassa -rakenne on hyvin läheinen simultaanisuksessiolle,

jossa sama henkilö esiintyy samassa kuvatilassa useita kertoja. Metakuvassa kuvatun kohtausten ja kuva kuvassa -rakenteen rajat häviävät, jolloin kyseessä ei ole enää kaksi erillistä kuvaa vaan toisiinsa sulautuneet kuvat. Konstruktiivisilla kuva kuvassa -rakenteilla on vihjaava tai informoiva merkitys. Näissä kuvaupotuksissa kuva toimii osana rakennelmaa tai on miljöön yksityiskohta, esimerkiksi ovi, ikkuna, pylväs tai puuryhmä. (Mt. 69–74.) Yli-Martimon ryhmittelyn mukaan *Mimosa*-trilogiassa esiintyvät kuvaupotukset ovat tulkintani mukaan suurimmaksi osin konstruktiivisia, sillä erilaiset ikkunat, ovet, peilit ja muut kehykset tarjoavat näkymän, joka peilaa kuvan tilanteen tunnelmaa, henkilön mielialaa tai asettuu peiliksi verbaaliselle kerronnalle. Kaikilla upotuskuvilla ei välttämättä ole olennaista informoivaa tai vihjaavaa merkitystä esimerkiksi koko teoksen tai teeman kannalta, mutta puhtaan dekoratiivisina en trilogian kuvaupotuksia näe, sillä ne kuitenkin aina osana kokonaisuutta tukevat tulkintaa.

Nodelman (1988, 50–53) tarkastelee kuvakirjan kuvissa olevien kehysten merkitystä. Hänen mukaansa tapahtumien katsominen tarkkaan määriteltujen rajojen läpi implikoi irrallisuutta ja objektiivisuutta, sillä kehysten läpi näkemämme maailma on erotettu omastamme ja merkitty katsottavaksi. Nodelman (1988, 52) nostaa esiin William Moebiuksen artikkelissaan ”Introduction to Picturebook Codes” (1986) esittämän huomion siitä, että kehystetty kuva tarjoaa rajoitetun vilkaisuun tarinamaailman sisään, kun taas kehystämätön kuva muodostaa kokonaisen kokemuksen, näköalan tarinamaailman sisäpuolelta. *Mimosa*-trilogiassa vaihtelevat kokosivun tai jopa kokoaukeaman kuvat valkopohjaisten tekstisivujen kanssa, joille on sijoitettu irrallisia hahmojen tai esineiden kuvia. Teoksissa ei ole ainuttakaan kuvaa, jossa olisi koristekehys: kuvat ovat siis joko kehyksettömiä kokosivun tai aukeaman kuvia tai sitten kuvat ovat valkoisella taustalla, jolloin niiden ympärille voidaan käsittää ilmakehys (*air-frame*). Jane Doonan (1993, 35) tarkoittaa käsitteellä kuvakirjan kuvaa ympäröivää sivun väristä eli yleensä valkoista kehystä, joka rajaa kuvan muusta sivulle painetusta sisällöstä erilleen. Nikolajeva ja Scott (2011, 62) puhuvat myös kuvan negatiivisesta tilasta eli henkilöiden ja objektien ympärillä olevasta tyhjästä tilasta.

Yhteistä kaikkien trilogian osien kuvien osalta on se, että karnevalistiset juhlat on kuvattu kehystämättöminä, jolloin ne muodostavat Moebiuksen määrittelemän näköalan tarinamaailman sisäpuolelta kutsuen lukijan mukaan juhliin. *Mimosassa* suurin osa kehystämättömistä kokosivun kuvista tarjoaa kuviin lapsinäkökulman, joko sijoittamalla kuvan katsomispisteen lasten selän taakse (esim. KUVA 10 ja 12) tai vaihtoehtoisesti tarjoamalla hypoteettisen katsomispisteen (esim. KUVA 9) tai katsomispisteen aikuisten selän takaa siten, että kuvan katsoja näkee ensisijaisesti lasten ilmeet ja niiden viestimät tunteet kuvattuun tilanteeseen (esim. KUVA 23). *Mimosa ja täysikuufestivaalissa*

näkyä selkeimmin kehystämättömien ja kehystettyjen kuvien ero. Noitien ja taikurien sukupuoliroolien määrittämää ja eriarvoista yhteistoimintaa eli taikurien virkistytymisvierailuja Kyöpelinvuorossa sekä taikurien taitojenesittelyjuhlaa kuvataan suurimmaksi osaksi valkeaa taustaa vasten eli ilmakehyksin rajattuna. Tämä on omiaan lisäämään irrallisuuden tuntua sekä katsomiseksi merkittyjen kuvien tuntua. Kuvien katsoja tarkastelee noitien ja taikurien puuhia ulkopuolisena ja mahdollisesti ihmetellen kuten Mimosa. Karnevaali ja sitä seuraava harmoninen yhteiselo joen rannalla eli teoksen viisi viimeistä aukeamaa ovat puolestaan kehyksettömiä kokoaukeamakuvia, jotka kutsuvat lukijan mukaan juhlaan.

Nodelmanin (1988, 51) mukaan kuvaa ympyröivillä kehyksillä on erilainen vaikutus kuin kuvan sisäisillä kehyksillä. Kuvan sisässä olevien kehysten ei tarvitse olla kehystettyjä kuvia, kuten taulut, vaan ne voivat olla ylipäänsä esineitä, jotka muodostavat rajoja, kuten ikkunat tai puiden muodostamat kaaret tai käytävät. Kuvan sisäiset kehykset eivät niinkään luo vaikutelmaa objektiivisuudesta tai irrallisuudesta vaan ne lisäävät dramaattista fokusta eli pakottavat lukijan huomion tiettyihin kuvin osiin. (Emt.) Nodelmanin huomiot kuvia ympyröivien ja kuvien sisäisten kehysten eroista ovat olennaisia kuva kuvassa -rakenteen analysoimisen kannalta. Sisäiset kehykset ohjaavat huomion tiettyyn osaan kuvasta, jonka merkitys kuvan kokonaistulkinnassa painottuu.

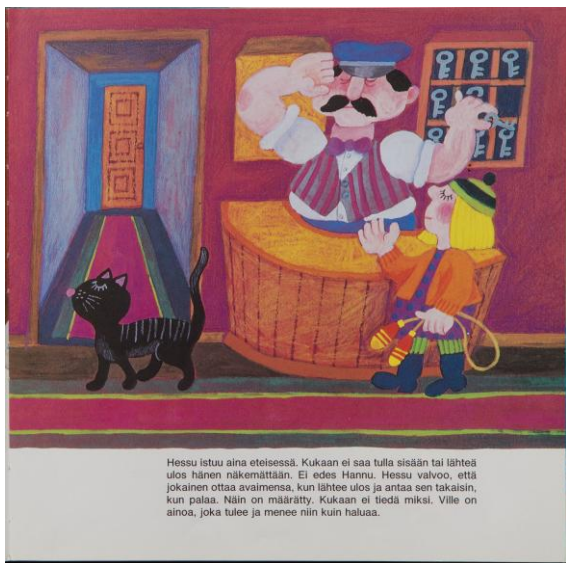
Talo toimii kirjallisuudessa usein ihmisen tai minuuden symbolina, samoin kohdeteoksissani. *Mimosassa* lastenkoti lukuisine synkkine käytävineen ja suljettuine ovineen kuvastaa talon asukkaiden sulkeutuneisuutta ja piiloutumista. Talon sisällä värimaailma on synkkä: kylmänsävyistä tummansinistä sekä tummaa purppuraa ja ruskeaa. Talo, jonka pitäisi olla koti, muistuttaa kaikin puolin hotellia. Samoin aikuiset, joiden pitäisi olla vanhempia lapsille, muistuttavat enemmän hotellin henkilökuntaa. Nodelman (1988, 41-42) toteaa kuvien luovan kuvakirjaan tunnelmaa ja tunnetiloja, ikään kuin äänensävyyn teksteihin, minkä vuoksi erilaiset ei-tekstuaaliset elementit, kuten tyyli, värit ja asettelu, eivät ole erillisiä osia tai komponentteja. Se miltä tilanteet, esineet tai hahmot näyttävät herättävät ajatuksia sen suhteen, mitä ne tarkoittavat, sillä ulkoinen olemus paitsi herättää myös peilaa sisäisiä tunteita ja asenteita (mt., 49). Trilogiassa talot peilaavat asukkaitaan paljastaen heidän tunteitaan ja asenteitaan joko itseään tai toisiaan kohtaan. *Mimosan* syntymäyössä kuvattu talo on Muskotin ja Mimosan koti, joka huokuu lämpöä ja onnellisuutta, kunnes röyhkeät ja itsekeskeiset sukulaisnoidat saapuvat kylään synkistäen talon tunnelmaa. Trilogian kahdessa ensimmäisessä osassa juhlat ja suuri muutos tapahtuvat talon sisällä, jolloin talon ilmapiirin muutos kuvaa myös talossa olevien sisäistä muutosta. Lastenkodissa suljetut ovet aukenevat ja värisävyt muuttuvat elinvoimaisen vihreiksi kukkien vallatessa talon. Rajojen ja rajoittuneisuuden häviämistä kuvastaa li-

säksi se, että teos päättyy aukeamaan, jossa kuvataan talon asukkaiden muuttunutta elämää, mutta itse taloa ei ole kuvassa. Viimeisellä aukeamalla on kuvattu ainoastaan talon asukkaat vihreällä, kukkasin koristetulla pohjalla, jossa kehyksiä ja rajoja ei ole (KUVA 39, ks. s. 103).

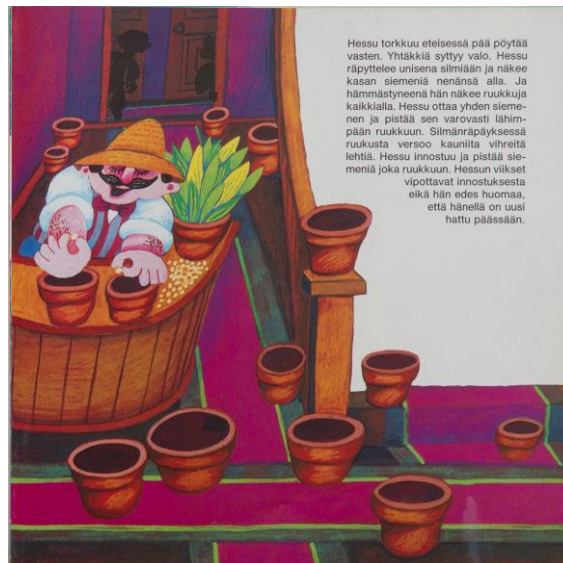
Mimosan syntymäyössä sukulaisnoidat puolestaan etsivät kadonnutta Mimosaa ulkoa, kunnes he saapuvat takaisin taloon ja löytävät Mimosan juhlimassa kissojen kanssa pöydän ääressä huoneen kylpiessä lämpöisessä, keltaisessa kynttilänvalossa. Muutos alkaa talon sisältä, mutta juhliä jatketaan yhdessä ulkona kokon ympärillä. *Mimosa ja täysikuufestivaalissa* asunnot ovat asukkaidensa symboleja. Mimosa asuu pien-isoille noidille sopivassa mökissä lähellä äitiään. Mökki on pieni ja äidin ylihuolehtivan luonteen vuoksi niin täyteen ahdettu, että äidistä sinne mahtuu vain tämän pitkä nenä (*MJT*, 3). Tämä kuvaa tulkintani mukaan sitä, miten äiti kuvaannollisesti ”tunkee nenänsä” Mimosan asioihin. Verbaalista kerrontaa lempeämmin asia on kuitenkin esitetty itse kuvassa (*MJT*, 2), jossa Muskotti-äiti näkyy Mimosan mökin avoimesta ovesta kuva taka-alalla heiluttamassa kädessään hillopurkkia. Noitien omakotitalot ja mökit on kuvattu luonnon helmaan, kun taas taikurien tekniset kerrostalorakennukset sijoittuvat futuristiseen kaupunkikuvaan (KUVA 31, ks. s. 77). Tässä teoksessa karnevalistiset festivaalit järjestetään ulkona, joen rannalla Kyöpelinvuoren puolella. Tämä kuvastaa noitien muutosta kohti itsevarmuutta ja omanarvontuntoa, ja toisaalta sitä, että taikurien on tultava noitia vastaan ylittämällä vuolas joki. Joen ylittäminen luudalla lentäen on noidille täysin vaivatonta, mutta haastavampaa taikureille, jotka eivät ole kehittäneet ylittämiseen mitään apuvälinettä. Joentörmä on nähdäkseni kuin harmaa alue, jolloin muutos koskee sekä noitia ja taikureita. Festivaalien jälkeen rakennettavassa noitien ja taikurien yhteisessä päämajassa yhdistyy noitien ja taikurien talojen arkkitehtuuri (KUVA 32, ks. 78). Kyöpelinvuoren ja Taikurinlaakson välisen joen yli rakennettava silta puolestaan kuvastaa yhteistyötä ilman rajoittavia seiniä tai muita esteitä (KUVA 21, ks. s. 52).

Nodelman (1988, 50) nostaa esille, että usein kuvakirjojen kannessa tai nimiösivulla on raameina tai kehyksinä toimivia esineitä, kuten ovia, jotka kutsuvat lukijan toiseen, erilaiseen maailmaan. Toisaalta kehykset voivat taas toimia merkkinä rajoittuneisuudesta (mt., 52–53). Kyse on nähdäkseni siitä, ovatko kuvatut kehykset tai ovet auki vai kiinni. *Mimosassa* ovet, ikkunat ja taulut luovat kuviin lukuisia raameja, jotka kuvaavat teoksen alussa henkilöiden rajoittuneisuutta ja sulkeutuneisuutta. Lisäksi teoksessa huomio kiinnittyy pitkiin käytäviin, joiden varrella ja perällä on suljettuja ovia. Teoksen alussa ja lopussa on kuva Hessusta seisomassa aulassa taustallaan käytävä (KUVAT 40 ja 41). Hessu rooli avaintenhaltijana ja portinvartijana korostaa tulkintaa ajatusten ja roolien kontrolloimisesta. Teoksen alussa (KUVA 40) käytävän perällä oleva ovi on kiinni ja lukossa. Hes-

sun vartioimat avaimet on kehystetty seinälle omaksi laatikokseen. Hessun ilme on vakava ja hänellä on virka-asu päällä. Kaikki on hyvin kontrolloitua.



KUVA 40 (M, 5)



KUVA 41 (M, 35)

Tulkitsen käytävät väylänä aikuisten mielen syvyyksiin, mitä kuvien syvyysperspektiivi korostaa. Käytävän päähän, oven taakse on lukittu lapsuuteen liittyvät piirteet ja sisäinen lapsi. Koska aikuisten tulee käyttäytyä aikuisen roolin edellyttämällä tavalla, tulee rooliin mahtumattomat ominaisuudet ja toiveet sulkea mielen perukoille. Tulkintaa sisäisestä lapsesta vahvistavat lasten varjot, jotka piirtyvät seinälle Hessun sängyn ympärille (KUVA 28 ks. s. 70) kuten myös käytävän perälle Hessun hoitaessa kukkia ennen karnevalistisen juhlan alkua (KUVA 41). Tässä kuvassa Hessun virkalakki on vaihtunut puutarhurin hattuun, mikä kuvastaa Hessun vapautunutta olemusta. Aula on kuvattu erilaisesta ja avoimemmasta perspektiivistä. Tällä kertaa käytävän perällä on avonainen ovi-aukko, josta näkyy lapsenhahmoisia varjoja.

Helgan muutos ja vapautuminen on kuvattu verbaalisesti ja kuvallisesti vastakohtaisuuksia korostavalla aukeamalla (KUVA). Kuva Helgan makuuhuoneesta on täynnä kehyksiä ja rajoja ja se sisältää kolme erilaista visuaalista upotusta: taulun, ikkunan ja oven. Portaikkokuvassa kehyksinä toimivat portaikon kukin koristettu kaide kuvan ylälaidan ilmakehyksenä sekä portaavat, joita alaspäin laskeutuva Helga ikään kuin sulaa yhteen portaiden kanssa.



KUVA 42 (M, 36–37)

Helga ei nuku, sillä hänen on vaikea saada unta täydenkuun aikana. Hän ei huomaa, että ovi avautuu hiljaa, mutta hän kuulee sävelen.

Vihdoinkin olen nukahtanut, Helga ajattelee ja antautuu sävelen vietäväksi. Hän liitelee ulos huoneesta ja tanssii portaita alas. Hän tuntee niin voimakkaan kukkien tuoksun, että hänen on avattava silmänsä.

Siinä hän seisoo portailla kuin sadun prinsessa linnan puutarhassa. Helga näkee toisia prinsessoja ja prinssejä kukkien ja lehtien keskellä. He taputtavat käsiään hänen tanssilleen. (M, 37.)

Helgan taustalla näkyy ikkunasta täysikuu, mikä ilmentää uudistumista tai uudelleensyntymää. Teoksen alussa Helgan takana ikkunasta piirtynyt synkkä maisema on vaihtunut valaisevaan kuutamoon ja ikkunasta aikaisemmin näkynyt lehdetön puu on tässä kuvassa sijoitettu pieneen rajattuun tauluun aukeaman vasemmassa reunassa. Sivuuun sijoitettu synkkä maisemataulu saa huomattavasti pienemmän tilan kuvassa kuin keskelle kuvaa sijoitettu ikkuna kuutamoineen. Helgan asento viestii tekstissä ilmaistua antautumista sävelen vietäväksi ja liitelyä ulos huoneesta. Helgan tanssahtelua kuvaava ojentunut asento asettuu vastakohdaksi raameja ja kehyksiä täynnä olevan liikkumatto- muutta kuvaavan huoneen kanssa. Alun kuvassa Helgan vartalo muodostaa ikkunan kehyksen kanssa ristin, joka ikään kuin naulitsee hänet paikoilleen. Tässä kuvassa vartalo ja hiukset ovat antautuneet liikkeelle, mikä saa Helgan näyttämään siltä, että hän suorastaan pakenee kuvan rajoittavia kehyksiä. Lisäksi Helgan tanssissa heilahtelevat hiukset näyttävät myötäilevän uudenkuun pyöreää muotoa. Helgan suu on avautunut hymyyn ja hänen oikea kätensä on jo avoimen oven toisella puolella.

Aukeaman oikean ja vasemman sivun välinen kontrasti on suuri. Ensinnäkin sivujen värimaailma on päinvastainen: vasenta sivua määrittävät kylmän sinisen ja violetin sävyt, kun taas oikeata hehkuu lämpimissä keltaisen ja vihreän väreissä. Helgan makuuhuone on siisti ja järjestyksessä sekä täynnä kehyksiä, ja Helga ikään kuin pakenee tanssillaan pysähtynyttä ja liikkumatonta tilaa. Oikeanpuoleisessa kuvassa Helga on seisahtunut portaille ja avannut silmänsä. Vaikka kuvassa ei ole liikkeen tuntua, se on avoimen, lämpimän ja kutsuvan oloinen. Helgan vaaleat hiukset ovat linjassa portaiden kanssa, mikä yhdistää Helgan hymyilevän, iloisena olemuksen häntä ympäröiviin kasvua ja elämäniloa symboloiviin vehreisiin kasveihin ja kukkiin.

Helgan huoneen kuvaa ei ole rajattu vaan se on kokosivun kuva, joka kutsuu lukijan sisään kuvan maailmaan. Sommittelu luo kuitenkin vaikutelman ahtaasta ja ankeasta tilasta, josta tekee mieli pae- ta Helgan lailla pois avoimesta ovesta, josta kajastaa lämmin hehku. Oikeanpuoleisella sivulla taas kuva paljastaa vain osan Helgasta ja portaikosta. Kuvan yläraameina toimii kukitettu kaide, jonka yläpuolelle on jätetty valkoinen tila tekstille. Valkoinen tila yhdessä lämpimien värien ja rajoittamattomasti kasvavien kasvien kanssa luovat vaikutelman isosta ja avarasta tilasta, jota on mahdoton saada mahtumaan kuvaan. Helgan maailmaa syleilevä olemus ja onnellisuus korostuvat, kun Helga on kuvattu niin läheltä, että hänen voisi melkein kuvitella tulevan halaamaan kuvan katsojaa.

Myös Helgan liikkeet ja niiden suunnat kuvaavat hänen sisäistä muutostaan avoimeksi ja itsevarmaksi. Sirke Happonen (2007, 146) toteaa, että liike on melko epämääräinen ilmaus kuvakirjassa, sillä sitä käytetään viittaamaan illuusioon, jonka syntymistä on hankala määrittää. Yksittäisen kuvan on mahdoton esittää liikettä, sillä liike tarvitsee suhteen aikaan ja paikkaan. Teksti tai toinen kuva voivat välittää tarkempia kerronnallisia sisältöjä ja tarjoutua vihjeiksi kiinnittää huomio kuvan tapahtumia ja liikevaikutelmia synnyttäviin kohtiin. (Mt. 148–149.) Gustaf Cavallius (1977, 40–42) on jaotellut kuvakirjan liikkeen ilmentymistä: liike voi olla sidottua hahmoon ja muotoon, se voi ilmaista pakoa, se voi olla kineettistä liikettä tai vaihtelevuutta perspektiivissä tai tapahtumapaikoissa. Helga liitelee avoimesta ovesta portaikkoon, jolloin hänen liikkeensä suuntautuu ensin horisontaalisesti vasemmalta oikealle ja sen jälkeen hän tanssii diagonaalisesti alas portaita. Helgan liike vasemmanpuoleisessa kuvassa on hahmoon ja muotoon sidottua, sillä Helgan jalkojen asento sekä oikealle nojaava vartalo yhdessä ovenraossa olevan oikean käden kanssa synnyttävät vaikutelman liikkeestä oikealle kohti avointa ovea. Helgan asento on avoin ojento, jonka Happonen (2007, 166) määrittää ilmaisevan hyväksymistä, varmuutta tai ekstaasia. Ojennon vastapari on selän pyöristyvä, kyyristynyt koonto, joka voi ilmentää surua, vetäytymistä, pelkoa tai sisäänpäin kääntymistä (mt., 163). Helgan hiukset ja yöpaidan helma vaikuttavat hulmuavan, mikä syntyy kontrastina kuvan suo-

rakulmaisten esineiden kehyksiä vasten piirtyvänä kaarena muotona, mitä erityisesti Helgan hiusten yhtyminen kuun pyöreään muotoon korostavat. Helgan liikkumista kuvataan myös verbaalisesti: ”Helga liitelee ulos huoneesta ja tanssii portaita alas (M, 37).

Helgan huone sijaitsee vasemmalla, joka on Rhedinin (1992, 169, 173) mukaan kotisivu, johon yhdistyy tuttuus, turvallisuus, läheisyys tai menneisyys. Portaikko on puolestaan aukeaman oikealla puolella, jota Rhedin (emt.) kutsuu ulos-maailmaan-sivuksi, jonne sijoittuvat vieraat, yllättävät, uhkaavat tai uudet elementit. Helgan liike vasemmalta kohti oikeaa kuvastaa vanhan, pysyvän ja muuttumattoman jättämistä taakse ja astumista kohti valoisampaa tulevaisuutta. Aukeaman kuvia tulee tarkastella suhteessa toiseensa, mihin verbaalinen kerrontakin viittaa. Lisäksi Helgan tanssia huoneesta portaikkoon seuraa karnevalistisia juhlia kuvaava aukeama, johon teksti jo viittaa kertomalla, että Helga näkee hänelle tapattavat ihmiset. Kuvakirjaa katsova täydentää mielessään, mitä sivua käännettäessä tai sivujen välissä tapahtuu, mikä luo jatkuvuuden illusion (Happonen 2007, 149). Horisontaalisen liikkeen voi nähdä edustavan modernin tanssin kehittäjän Rudof Labanin mukaan kommunikointia, antamista ja ottamista (Happonen 2007, 167). Kengät jäävät pimeään, yksityiseen huoneeseen, kun Helga liittää avoimesta ovesta paljain jaloin ja puhtaan valkoisessa yöpaidassaan onnellisena hymyillen karnevaalin valoisaan toiseen maailmaan. Helga on vihdoinkin valmis avoimeen kommunikaation muiden ihmisten ja oman sisäisen lapsensa kanssa. Vertikaalisen liikkeen voi nähdä kuvastavan eksistentiaalisuutta, tyyppiä ”minä olen” (emt.). Portaita ala laskeutuminen tanssien ilmentää Helgan vapautumista ja itsevarmuutta. Vaikka itse tanssahtelevaa laskeutumista ei kuvata, voi verbaaliseen kerrontaan nojaten olettaa niin tapahtuneen juuri ennen kuin Helga on pysähtynyt portaiden alapäähän avaamaan silmänsä kukkien voimakkaan tuoksun voimasta.

Helgan tanssii lukitusta synkästä huoneestaan avoimeen karnevaalin tilaan, jolloin vastakohtaisuus korostuu. Laskeutuessaan portaita alas Helga myös karnevaalin mukaisesti alentaa itsensä lähemmäs maata ja maallista. Karnevaalissa iloisen leikin päämääränä on häivyttää maailma rasittavan synkästä ja valheellisen vakavuuden ilmapiiristä, johon kuuluvat esimerkiksi arkisten asioiden pikkumainen vakavuus, moralistein synkeän opettavainen vakavuus ja kauhun vakavuus (Bahtin 2002, 338). Helgan siis vapautuu subjektiivisesta groteskista antautuessaan karnevalistiselle juhlalle.

Olen tuonut esille, miten talon ovet ja ikkunat kuvan sisäisinä kehyksinä luovat kuviin avonaisia tai suljettuja portteja tai kulkuväyliä. Portit ja ikkunat luovat rajan, joka määrittää ulkopuolen ja sisäpuolen, mutta ne toimivat kahteen suuntaan. Esimerkiksi ikkunasta voi katsoa sisältä ulos tai ulkoa sisälle, toisin sanoen ikkunan kautta voi nähdä ja tulla nähdyksi. *Katseen voima* teoksessaan Janne

Seppänen (2001, 24) esittää katseen olevan kaksisuuntainen voima, jolloin katsomisessa on yhtä tärkeää ymmärtää, miten katsoo ja tulkitsee visuaalista todellisuutta kuin ymmärtää, miten toisten katseet vaikuttavat katsojan subjektiuden rakentumiseen. Tätä katseen vastavuoroisuutta voimaa olen käsitellyt jo luvun kaksi alussa, jossa analysoin Hannun ja esi-isien sekä Helgan ja hänen äitinsä välistä katseen vaihtoa. Esi-isien katseet painostavat Hannua, joka koettaa epätoivoisesti rakentaa identiteettiään peilaamalla itseään heihin. Helga taas noudattaa äitinsä sääntöjä, mutta vaikuttaa jäävän ilman äitinsä hyväksyntää. Helgan alistunut katse on suunnattu äidin kuvaan, josta tunnus-tusta tai vastakaikua ei heru. Äidin tiukka katse on suunnattu ulos kuvasta kohti lukijaan, minkä olen jo useasti analyysissani todennut tarjoutuvan kutsuksi tai haasteeksi jakaa katsojan näkökulma. Tämä ajatus on peräisin Gunter Kressiltä ja Theo van Leeuwenilta (1996, 122–124). Haastavan katseen luonne on metafiktiivinen, sillä se ikään kuin rikkoo kuvan pinnan ja hämärtää katsojan ja kat-sotun rajaa. Elokuvan teoriassa suoraan kameraan kohdistuva katse on mielletty uskaliaaksi, vie-raannuttavaksi ja itserefleksiiviseksi (ks. Kress ja van Leeuwen 1996, 126). Happonen (2007, 77) tuo esille, miten maalaustaiteessa suora katse on nähty katsojan ja taideteoksen välisen rajan rikko-misena, vaikka kuvakirjoissa suora katse tulkitaan juuri Kressin ja van Leeuwenin mukaisesti haas-teena tai toivomuksena lukijalle jakaa katsovan henkilöhaahmon näkökulma. Haastavat katseet vaa-tivat reagoimaan, ne vaativat vastavuoroisuutta.

Koska katseessa on voimaa, aikuiset kontrolloivat katsomista ja näkemistä. Aikuiset pitävät tärkeä-nä, että ovet pysyvät suljettuina, mikä mahdollistaa lasten ja aikuisten maailmojen pitämisen erilli-sinä ja kulkemisen valvottuna ja rajattuna. Aikuiset eivät ole tietoisia siitä, että lapset tietävät heidän yöllisistä puuhistaan. Lapset ovat uteliaita ja he haluavat murtaa rajoja ja avaiilla ovia. Aikuisten asettamat rajat eivät ole pitäviä, sillä niiden tehtävä on piilottaa ja sulkea, mutta aikuiset tulevat nähdyiksi, vaikka he eivät ole tietoisia siitä. Sulkemalla ja rajoittamalla aikuiset estävät paitsi lapsia näkemästä itseään myös itseään näkemästä lapsia. Seppänen (2001, 43–44) tuo esille, miten visuaa-lisessa vuorovaikutuksessa ja esityksissä tärkeää on näkymättömyys eli se mitä ei nähdä, samoin kuin kielellisesti tärkeää on aukkoisuus eli se mitä ei sanota. Hän nojaa näkemyksensä valtaa paljon pohtineen filosofin Michel Foucault’n teoksessaan *Surveiller et punir* (1975) esittämiin ajatuksiin vallasta, jonka yksi olennainen ulottuvuus on näkyvyys eli ihmistä on helppo valvoa, kun hänen näkyvyytensä voidaan taata.



KUVA 43 (M, 14–15)

Kuva noidan ja lasten kohtaamisesta kiinnittää huomion katsomiseen ja nähdyksi tulemiseen. Lapset ovat kokoontuneet ikkunan ääreen Ville-kissan kovaäänisen mouruamisen vuoksi, jolloin he näkevät ikkunan ulkopuolella lentävän noidan. Kuvan näkökulma avautuu lasten selkien takaa tarjoten kuvaan ainakin osittaisen lapsinäkökulman. Kyseessä on kokosivun kuva, joka on tulkittavissa kutsuksi kuvan maailmaan. Ikkunan raamit muodostavat kuvaan kuitenkin kehyksen ja samalla jonkinlaisen rajan. Kuvan katsoja jää lasten kanssa sisäpuolelle ja noita puolestaan ulkopuolelle. Ikkunan yläraamia ei näy, kun taas lapset muodostavat alaraamin. Nodelman (1988, 53) toteaa, että mikäli kuvan rajan muodostaa kuvattu objekti, esimerkiksi henkilöhahmon vartalo, rajausta tai kehykset voivat tarjota lukijan osallistumista vaativan keskipisteen. Vain Olli ja Simo ovat täysin selkeä kuvan katsojaa kohti, kun taas muut lapset ovat sivuttain siten, että katsojan on mahdollista nähdä heidän katseensa olevan suuntautuneita noitaan. Noita taas katsoo suoraan kohti ikkunaa ja tekstin mukaan hän on huomannut lapset. Kuitenkin noidan katse tuntuu hakeutuvan lasten päiden yli, ulos kuvasta suoraan kuvan katsojaan, jolloin katse toimii kutsuna jakaa noidan näkökulma. Huolimatta siitä, jakaako katsoja–lukija noidan vai lasten näkökulman, korostuu kuvassa katsominen, näkeminen ja hämmennys.

Seppänen huomauttaa, että silmä ei vain vastaanota vaan se myös lähettää, jolloin katse liittyy toisen ihmisen tunnustamiseksi vuorovaikutuksen osapuoleksi. Katseiden vaihdossa ihmisten välille rakentuu ainakin hetkellinen sidos ja katseita vaihtamalla asetellaan rooleja paikoilleen. (Seppänen 2001, 99.) Noidan ja lasten välinen katseiden vaihto osoittaa, että lapset ja noita tunnustavat toisensa vuorovaikutuksen osapuoliksi. Erityisesti lapset pohtivat noidan roolia, joka on heille aikaisem-

min tuttu vain Helgan lukemasta sadusta, jonka mukaan noita vie huonosti käyttäytyvät lapset mukanaan. Ikkunan toisella puolella oleva noita ei kuitenkaan vie ketään pois, vaan hän lentää lähemmäksi ikkunaa ja selvästi katsoo lapsia. Noidan ja lasten välillä syntyy hetkellisesti sidos, jollaista teoksessa ei esitetä lasten ja aikuisten välille. Aukeaman vasen puoli esittää noidan ja lasten katseiden kohtaamista, kun taas aukeaman oikea puoli esittää todennäköisesti tilannetta hetki sen jälkeen, kun noita on hävinnyt paikalta. Ollin käsien asennosta voi päätellä hänen nojaavan ikkunalasiin, joten lapset ovat yhä ikkunan ääressä, ilmeisesti miettien ”olivatko he nähneet samaa unta” (M, 15). Kyseessä on reaktiokuva, joka kiinnittää huomion havaitsemiseen katsomisen jälkeen (Mikkonen 2010, 322). Kuvan merkitys on tulkintani mukaan korostaa juuri tapahtunutta noidan ja lasten kohtaamista, jossa lapset on tunnustettu vuorovaikutuksen osapuoliksi, kun he muutoin lastenkodissa ovat aikuisille lähes näkymättömiä. Lisäksi se kuvastaa yhdessä aukeaman vasemmanpuoleisen kuvan kanssa kahdensuuntaista katsomista symboloivan ikkunan kanssa sitä, miten katsomisella on aina kaksi osapuolta.

Seppänen (2001, 100–101) esittää sosiologi Georg Simmelin *Soziologie* (1968) teoksessa esittämiin ajatuksiin nojaten, että vuorovaikutuksen perusta on katseiden vaihtaminen, sillä siinä ihmiset tunnistavat ja tunnustavat toisensa sosiaalisina toimijoina. Näin katseet rakentavat paitsi subjektien välistä vuorovaikutusta, myös osapuolten subjektiutta. *Mimosassa* lapset vaihtavat keskenään katseita, mutta katseiden vaihto ei näytä ulottuvan lasten maailmasta aikuisten maailmaan. Aikuisten välistä tai aikuisten ja lasten välistä katseiden vaihtoa ei näytetä ennen yöllistä karnevaalia vaan aikuisten katseet ovat joko suunnattu esineisiin tai aikuiset on esitetty silmät suljettuina. Ensimmäinen aikuisen ja lasten katseiden vaihto tapahtuu noidan ja lasten välillä. Lastenkodin aikuisten kanssa katseiden vaihtaminen esitetään vasta karnevalistisissa juhlissa. Noidasta tulee todellinen, olemassa oleva ja tunnustettu lasten silmissä, mutta samalla lasten saadessa noidalta tunnustuksen katseiden vaihto rakentaa myös lasten subjektiutta. Heistä tulee iloisempia ja rohkeampia, kun öinen kohtaaminen tulee todelliseksi Mimosan ilmestyessä lastenkodin portaille. Noidan näkemien ja noitalapsen saapuminen lastenkotiin ikään kuin osoittaa lapsille sen, että sadunomainen ja mahdottomalta tuntuva voi olla totta ja toisaalta myös sen, että aikuisten maailma on kyseenalaistettavissa. Samoin voidaan ajatella, että kuten aikuiset eivät usko noitiin, sillä he eivät kohtaa noidan katsetta ja sitä myötä tunnusta noitien olemassaoloa, aikuiset eivät myöskään kohtaa lasten tai toistensa katseita eivätkä tunnusta heitä. Lasten vaihtamat katseet Mimosan kanssa tämän tehdessä temppujaan aikuisten katseen ulottumattomissa vahvistavat lasten subjektiutta ja uskoa itseensä niin, että lopulta

lapsilla on tarpeeksi rohkeutta järjestää yöllinen juhla, jossa aikuiset ja lapset tulevat nähdyiksi. He voivat viimein tulla avoimesti katsotuiksi ja tunnustetuiksi toisilleen ja itselleen.

Seppänen (2001, 111) nostaa esille filosofi Jean-Paul Sartren teoksessaan *L'être en le néant* (1943) esittämän käsityksen siitä, että yksi ihmisen tietoisuuteen kuuluva piirre on oleminen-Toiselle (*être-pour-autrui*), jolloin Toinen on välttämätön ehto sille, että ihminen voi tulla tietoiseksi itsestään. Toisen katseen kohteena oleminen on yksi Toiselle-olemisen tapa, jolloin kielikuvan kautta ilmaistuna katse ei rakenna siltaa kahden ihmisen välille vaan sen kohteena olevan ihmisen itsetietoisuuteen (mt., 113). *Mimosassa* karnevalistisissa juhlissa aikuiset tekevät itsensä ensimmäistä kertaa avoimesti näkyviksi toisilleen ja lapsille, jolloin he myös tulevat tietoisiksi itsestään. Trilogiassa katseet ja katsominen toki rakentavat avointa kommunikaatiota lasten ja aikuisten sekä noitien ja aikuisten välille, mutta *Mimosassa* korostuu erityisesti se, miten katseen kohteena oleminen rakentaa yhteyden katseen kohteena olevan ihmisen tietoisuuteen omasta itsestään. Teoksen alussa on erityisesti kuvallisessa kerronnassa ovien, ikkunoiden ja käytävien luomien kehysten avulla korostettu aikuisten sulkeutuneisuutta ja rajoittuneisuutta, mikä on estänyt aikuisten yhteyden paitsi muihin ihmisiin myös heidän tietoisuuteensa ja minuuteensa. Aikuisuuden raamit ja säännöt ovat rajoittaneet Helgan, Hannun ja Hessun haaveet ja luovuuden yölliseen subjektiivisen groteskin karnevaaliin. Lapsiin ja ei-aikuisuuteen liitettävät piirteet ja ominaisuudet ovat sallittuja vain toisilta näkyvässä, suljettujen ovien takana, kunnes Mimosa auttaa avaamaan ovet ja rajat ihmisten välisestä kommunikaatiosta sekä aikuisuuden roolin ja sisäisen lapsen väliltä.

Mimosa-trilogian visuaalisissa upotuksissa eli kuva kuvassa -rakenteissa korostuvat rajojen ja avoimuuden välinen kontrasti sekä katseen ja katsomisen vastavuoroisuus. Luonnostaan uteliaat lapset tarkkailevat, kurkistelevat ja katsovat maailmaa avoimin silmin, toisin kuin aikuiset, jotka pyrkivät rajaamaan näkemäänsä sekä sitä, miten heidät nähdään. He piilottavat todellisen minuutensa ovien taakse, hattujen alle tai piiloon maskin alle, toisien sanoen aikuisuuden roolin taakse. Aikuiset saavuttavat avoimen ja vastavuoroisen kommunikaatioyhteyden itsensä ja muiden kanssa vasta poistaessaan näkökenttää rajoittavat esteet, jolloin he voivat todella tunnustaa itsensä ja muut. Useat ulos kuvista suunnatut suorat katseet kutsuvat, vetoavat ja haastavat kuvan katsojaa peilamaan omaa maailmaansa teosten fiktiiviseen maailmaan, ja sitä kautta tarkastelemaan omaa tapaan-
sa katsoa maailmaa. Trilogiassa korostuu katsomisen vastavuoroisuus ja sen merkitys aikuisten ja lasten välisissä suhteissa. Katseessa on olennaista kahden ihmisen välille syntyvän yhteyden lisäksi yhteys myös omaan itsetietoisuuteen. Samoin kuin lapset rakentavat minuuttaan suhteessa aikuisiin, myös aikuisten tulisi rakentaa minuuttaan suhteessa lapsiin.

5 Johtopäätökset

Tutkielmassani olen tutkinut, millaista lapsikäsitystä Camilla Mickwitzin *Mimosa*-trilogia rakentaa. Lapsi voidaan nähdä tietyn kulttuurin, aikakauden ja poliittisen ideologian rakentamana konstruktiona. Lapsi on ei-aikuinen tai Toinen suhteessa aikuiseen, minkä vuoksi lapsuus määrittyy aikuisuuden negaation kautta eli vastakohtaisessa suhteessa aikuiseen. Keskeistä trilogian lapsikäsitteen rakentamisessa on siis lapsen ja lapsuuden tarkasteleminen suhteessa aikuiseen ja aikuisuuteen. Lisäksi olen tarkastellut lapsikäsitystä suhteessa *Mimosa*-trilogian keskeiseen teemaan eli aikuisten ja lasten maailmojen yhdistämiseen yhteiseksi todellisuudeksi. Olen analysoinut trilogian esittämää kuvaa lapsista ja lapsuudesta verbaalis-visuaalisena kerrontana eli sanojen ja kuvien yhteisessä merkityksessä. Olen lähestynyt lapsikäsitystä kolmesta erilaisesta mutta keskeisestä tulokulmasta, joita ovat karnevaali, *Mimosan* henkilöhahmo ja upotusrakenteet.

Alkuasetelma lasten ja aikuisten välillä on se, että heillä on selvästi omat maailmansa ja todellisuutensa. Alussa vallitsevaa tilannetta kuvataan aikuisnormatiivisena eli aikuisten valta on yleisenä normina. Aikuisnormatiivisuus näkyy perinteiden vakavamielisenä ja uudistumattomana jatkamisena. Aikuisuus esitetään vakavana roolina, jota aikuisten tulee pitää päivänvalossa yllä. Salaisissa haaveissa tai muiden katseilta piilossa aikuiset voivat pudottaa roolinsa ja ikään kuin päästää sisäisen lapsensa valloilleen. Aikuistuminen käsitetään näin ollen vakavaksi prosessiksi, joka vaatii lapsenomaisten piirteiden kitkemistä tai tukahduttamista, jotta aikuisen arvokas ja vakava rooli voidaan saavuttaa. Aikuiset kuvataan epäluuloisiksi, kielteisiksi ja torjuviksi kaikkea uutta tai totutusta poikkeavaa vastaan. Aikuiset edustavat muuttumattomuutta. Lapset saavat aikuisten vastakohtaisia piirteitä. Lapset ovat ennakkoluulottomia, uteliaita, luovia, ihmetteleviä, iloisia ja kyseenalaistavia.

Karnevaali kääntää aikuisten ja lasten valtasuhteet nurinpäin ja kumoaa kaikki roolit. Karnevaali ei käännä hierarkkisia suhteita siten pääläelleen, että lapset olisivat aikuisia korkeammassa valtasemassa vaan kyseessä on tasa-arvon juhla. Karnevaali tekee lapsista ja aikuisista tasavertaisia ihmisiä. Karnevaali on teoksissa siinä mielessä lapsinormatiivinen juhla, että aikuiset saavat lapsenomaisia piirteitä eikä päinvastoin. Lapsista ei siis tule vakavia tai epäluuloisia vaan aikuisista tulee iloisia ja ennakkoluulottomia. Karnevaalin aikana aikuisten ja lasten maailmat yhdistyvät ideaaliseksi yhteiseksi todellisuudeksi, mikä ilmenee groteskin realismin kuvissa, kuten ammottavissa suissa ja pitkissä nenissä, jotka ylittävät ruumiin rajat nielaisten ja yhdistäen, sekä juhlinnan kuvissa, joissa hyberbolat ja mässäily kuvastavat uuden järjestyksen maistelua, nielaista ja lopuksi sisäis-

tämistä. Lisäksi aikuisten ja lasten erillisten maailmojen rajoja poistaa yhteinen, ambivalentti ja universaali nauru. Karnevaalin ydin on kasvu, kehitys ja muuttuminen, mikä on ominaista lapselle.

Karnevaali on väliaikainen tila, jonka jälkeen valta palautetaan valtaapitäville. Lastenkodissa valta palautetaan karnevaalin jälkeen aikuisille, mutta aikuisten tapa käyttää valtaansa on muuttunut. Noitien maailmaan sijoittuvissa trilogian osissa tilanne on hieman toinen, sillä Mimosa on ainut lapsi muihin aikuisiin nähden. Karnevaali kuitenkin tekee Mimosasta tasavertaisen muiden aikuisten noitien kanssa ja noidista puolestaan tasavertaisen taikureiden kanssa. Näin ollen teoksissa karnevaali on vallinneen vanhan järjestyksen kumoamista ja uuden yhteisen maailman rakentamista. Karnevaali muuttaa vallinneet olot pysyvästi tasavertaisemmiksi, jolloin voidaan todeta, että teoksissa esitetään karnevaalin muuttavan lapset ja aikuiset pysyvästi tasa-arvoisemmiksi.

Aikuisten ja lasten, tai heihin länsimaisen dualismin kehyksen avulla rinnastettavien taikurien ja noitien maailmoja erottavat ennen kaikkea aikuisten ennakkoluulot ja käsitykset. Aikuiset olettavat olevansa sidottuja aikuisten rooliin, joka sulkee mahdollisuuden lapsenomaisiin piirteisiin. Trilogiassa näitä ennakkoluuloja symboloivat suljetut ovet, silmille vedetyt hatut ja vuolas joki. Aikuisten avautuessa lukkiutuneista rooleistaan silmät avautuvat todellisuudelle. Ovet maailmojen välillä avataan ja joen yli rakennetaan silta.

Aikuisten ja lasten maailmat yhdistävänä elementtinä tai voimana on Mimosa, minkä vuoksi olen tarkastellut hänen hahmoaan noitana ja lapsena niin mimeettisellä, temaattisella kuin synteettisellä tasolla hahmottaessani millaisia piirteitä tai ominaisuuksia häneen liitetään. Mimosa rakentuu suhteessa muihin lapsi - ja kissahahmoihin, mikä tekee hänestä lapsenomaisen. Toisaalta hän on kuitenkin hyvin epätyypillinen lapsi, sillä hän omaa yliluonnollisia voimia Mimosaa eivät koske samat säännöt kuin muita vaan häntä määrittää vapaus. Osittain nämä voimat ja mahdollisuudet selittyvät sillä, että Mimosa on myös noita, jolloin hänellä on taikavoimia ja salattua tietoa. Noitana hän on ehkä taikavoimiltaan yliluonnollinen muihin hahmoihin verrattuna sarjan ensimmäisessä lastenkohtiin sijoittuvassa osassa, mutta Kyöpelinvuoreen sijoittuvissa osissa yliluonnolliset voimat viimeistään kiinnittyvät johonkin muuhun kuin magiaan. Mimosan yliluonnolliset voimat ovat pikemminkin lapsiin liitettäviä ominaisuuksia, kuten rohkeutta, ennakkoluulottomuutta ja kykyä ihmetellä ja kyseenalaistaa. Mimosan voikin nähdä olevan myyttinen ylilapsi.

Mimosan hahmo on luonteeltaan ambivalentti ja vastakohtaisiin kategorioihin asettumaton. Häntä luonnehtii joko-tai-vastakohtaisuuden sijasta sekä-että-asettelu. Tulkitsen Mimosan triksterin perinteeseen liittyväksi narrihahmoksi, joka on olemukseltaan määrittelemättömästi määrittelemätön.

Narrihahmo haastaa dualistisen vastakkainasettelun ja dikotomiat, kuten hyvä–paha, järkevä–tyhmä, mies–nainen, sivistynyt–villi, aikuinen–lapsi ja niin edelleen. Vaikka hän on kuriton kujeilija, hän toimii myös järkevän esimerkillisesti. Hän ei ole samastuttava roolimalli, mutta toimii kuitenkin lapsikäsitteksen ideologisena tai opetuksellisenä välineenä. Teoksen lapsikäsitteksen kannalta hänen olennaisin ambivalenttiutensa on olla yhtä aikaa pien–iso, lapsi ja aikuinen. Mimosan hahmo osoittaa tällä sen, että lapsen ja aikuisen välinen eronteko on näennäistä, sillä jakoa ei tarvitse tehdä: on mahdollista olla aikuismainen lapsi tai lapsellinen aikuinen. Aikuisuus ja lapsuus eivät sulje toisensa piirteitä pois. Tärkeintä on olla oma itsensä ja olla onnellinen, mikä on nähdäkseni *Mimosa*-trilogian keskeinen opetus, joka on yhtä sopiva aikuis- ja lapsilukijalle. Opetus kietoutuu lapsikäsitteeseen siten, että lapseen liitetään kyky kyseenalaistaa, kasvaa ja kehittyä ja olla avoin muutoksille. *Mimosa*-sarja voidaankin nähdä lasten ja aikuisten sosiaalistumisen oppaina, jotka sosiaalistavat aikuisten vakavamielisen maailman sijasta onnelliseen ja tasa-arvoiseen aikuisten ja lasten yhteiseen maailmaan.

Vaikka trilogian lapsikäsite tavallaan tiivistyy Mimosan henkilöhahmoon, on olennaisena lapsikäsitteksen rakentajana myös teosten lukija, joka abstrahoi teoksesta lapsikäsitteystä ja rakentaa merkitystä verbaalis–visuaalisesta kerronnasta. Kolmas lähestymistapani *Mimosa*-trilogian lapsikäsitteeseen on *Mimosassa* esiintyvän sadun ja sadunkerrontatilanteiden tutkiminen metafiktiivisinä upotusrakenteina, jotka peilaavat teosta itseään ja sen sisältämää lapsikäsitteystä. Upotusrakenteet ovat kuin teoksen temaattisia tiivistymiä, jolloin ne toimivat teosten tulkinnallisina avaimina. Kohdeteoksillani on lastenkirjoina kaksoisyleisö, jolloin lapsikäsitteystä teokseen nähden rakentavat aikuis- ja lapsilukija, jotka ovat tekstintutkimukseen keskittyvässä tutkielmassani tekstistä rakennettavia konstruktioita, eivät todellisia fyysisiä lukijoita. Metafiktion ja upotusrakenteiden tarkastelu kohdeteoksissa nostaa esiin reaali maailman ja fiktion ja niihin sisältyvien lapsikäsitteysten suhteen, jolloin teosten verbaaliset ja visuaaliset upotukset metafiktiona kutsuvat lukijaa tekemään oman tulkintansa lapsikäsitteyksessä suhteessa siihen, mitä he näkevät teoksissa. Peilaavat rakenteet kutsuvat lukijaa tarkastelemaan ja kyseenalaistamaan omaa lapsikäsitteystään suhteessa teosten esittämään lapsikäsitteykseen. Metafiktion tavallaan kehottaa lukijaa lapsenomaiseen, uteliaaseen, ihmettelevään ja kyseenalaistavaan leikkiin teoksen kanssa.

Trilogiassa verbaalinen kerronta ei moralisoi eikä valista tietystä lapsikäsitteyksestä vaan useimmiten lapsia ja aikuisia sekä heidän välistä suhdettaan esitetään kuvissa. Kuvat tarjoavat avointa ja monisyistä mahdollisuutta tulkintaan etenkin silloin, kun verbaalinen kerronta ei ole tarjoamassa vihjeitä tai lukuohjeita kuvaan. Kerronta jää silloin ikään kuin kuvien katsojan eli lukijan tulkinnaksi. *Mi-*

mosa-trilogian lapsikäsitystä rakennetaan kuvissa paitsi näkökulmien, myös kehysten, upotusten ja erityisesti katseiden avulla. Teoksissa korostuvat visuaaliset kuva kuvassa -rakenteet ja haastavat katseet, jotka vaativat lukijan reaktiota ja vastavuoroisuutta ja synnyttävät sekä teoksen sisäistä että teoksen ja lukijan välistä dialogia lapsikäsituksesta. Mukana on myös hyvin moniulotteisia ja erikoisia kuvarakenteita, kuten ristiriitainen kutsuva katse, joka tarjoaa lukijalle yhtä aikaa aikuis- ja lapsinäkökulmaa aivan kuin vaatien lukijaa valitsemaan näkökulmansa.

Tutkielmani herätti monia kysymyksiä, joiden tutkiminen jatkossa olisi mielenkiintoista. *Mimosa*-trilogia näennäisinä lastensatuina kätkee sisäänsä eri-ikäisille lukijoille suunnattuja merkityksiä. Keskeinen teema aikuisten ja lasten yhteisestä maailmasta sekä ajatus teoksista aikuisten ja lasten sosiaalistumisen oppaina tarjoavat ajatuksen Mickwitzin teosten tutkimisesta crossover-kirjallisuuteena, eli useille ikäryhmille suunnattu kirjallisuutena, joka ylittää perinteisen jaon lasten- ja aikuistenkirjallisuuteen kirjallisuutena. Myös Mickwitzin kuvallisen kerronnan moniulotteisuus olisi hedelmällinen jatkotutkimuksen kohde mykkine todistajineen. Voisiko näitä kuvallisia kommentaattoreita nähdä kenties kuvallisina kertojina? *Mimosa*-trilogian lapsikäsitksen suhdetta suomalaiseen 1970–80-lukujen lastenkirjallisuuteen olisi mielekästä tutkia: millainen lapsikäsitys lastenkirjallisuudessa vallitsi teosten kirjoittamisajankohtana 1980-luvulla, ja sisältääkö trilogia aikakaudelleen tyypillisen lapsikäsitksen? Lisäksi Mickwitzin kolmen kirjasarjan lapsikäsitysten vertaileminen voisi tarjota paremman kokonaiskuvan Mickwitzin tuotannon lapsikäsituksesta.

LÄHTEET

KOHDEKIRJALLISUUS

M = Mickwitz, Camilla 1983: *Mimosa*. Espoo: WSOY.

MS = Mickwitz, Camilla 1985: *Mimosan syntymäyö*. Espoo: WSOY.

MJT = Mickwitz, Camilla 1987: *Mimosa ja täysikuufestivaali*. Espoo: WSOY.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Alho, Olli 1988: *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Helsinki: WSOY.

Ariés, Philippe 1962 (1960): *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Alkuteoksesta *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* kääntänyt Robert Baldick. New York: Random House.

Bahtin, Mihail 2002 (1965): *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteoksesta *Tvorščestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.

Cavallius, Gustaf 1977: ”Bilderbok och bildanalys”. Teoksessa Lena Fridell (toim.), *Bilden i barnboken*. Göteborg: Stegelands, 31–60.

Doonan, Jane 1993: *Looking at Pictures in Picture Books*. South Woodchester: Thimble Press.

Dällenbach, Lucien 1989 (1977): *The Mirror in the Text*. Alkuteoksesta *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* kääntäneet Jeremy Whiteley ja Emma Hughes. Oxford: Polity Press.

Eilola, Jari 2004: ”Rajojen noituus ja taikuus”. Teoksessa Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo (toim.), *Paholainen, noituus ja magia – kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Tietolipas 203. Helsinki: SKS, 136–186.

Genette, Gerald 1997 (1987): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Alkuteoksesta *Seuils* kääntänyt Jane E. Lewin. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Hallberg, Kristin 1984: ”Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen”. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3:4, 163–168.

Happonen, Sirke 2007: *Vilijonka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Porvoo: WSOY.

Heikkilä-Halttunen, Päivi 1999: ”Lasten- ja nuortenkirjallisuuden kehitys”. Teoksessa Yrjö Varpio, Liisi Huhtala, Lea Rojola & Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3 – Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. SKST 724:3. Helsinki: SKS, 133–147.

Heikkilä-Halttunen, Päivi 2010: *Minttu, Jason ja Peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Helsinki: Avain.

Hollindale, Peter 2011: ”Ideology and the Children’s Book”. Teoksessa Peter Hollindale, *The Hidden Teacher. Ideology & Children’s Reading*. (Artikkeli ”Ideology and the Children’s Book” on alun perin julkaistu *Signal*-aikakauslehdessä January 1988.) Woodchester: Thimble Press, 28–52.

Hutcheon, Linda 1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Methuen.

Hänninen Harto & Latvanen, Marko 1992: *Verikekkerit. Kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.

Karjalainen, Sirpa 1994: *Juhlan aika. Suomalaisia vuotuisperinteitä*. Porvoo: WSOY.

Kokko, Mirja 2012: *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampereen yliopisto: Acta Universitatis Tamperensis nro 1704.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo 1996: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Laakso, Maria 2014: *Nonsesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampereen yliopisto: Acta Universitatis Tamperensis nro 1896.

Lesnik-Oberstein, Karín 1998: ”Childhood and Textuality: Culture, History, Literature”. Teoksessa Karín Lesnik-Oberstein (toim.), *Children in Culture. Approaches to Childhood*. Hampshire & London: Macmillan Press Ltd, 1–28.

Lesnik-Oberstein, Karín 1999: ”Essentials: What is Children’s Literature? What is Childhood?”. Teoksessa Peter Hunt (toim.), *Understanding Children’s Literature*. London & New York: Routledge, 15–29.

Lyytikäinen, Pirjo 1991: ”Palimpsestit ja kynnysteksti. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus”. Teoksessa Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. SKS Tietolipas 121. Helsinki: SKS, 145–179.

Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonotekstissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Mikkonen, Kai 2010: ”Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio”. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 303–330.

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole 2001: *How Picturebooks Work*. New York & London: Garland Publishing.

Nikolajeva, Maria 2002: *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland & London: The Scarecrow Press, Inc.

Nikolajeva, Maria 2010: *Power, voice and subjectivity in Literature for Young Readers*. New York & London: Routledge.

Nirkko, Juha (toim.) 1997: *Pääsiäinen. Juhlatietoa, kuvia ja kertomuksia*. Helsinki: SKS.

Nodelman, Perry 1988: *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.

Nodelman, Perry 2005: ”Decoding the Images. Illustration and Picture Books”. Teoksessa Peter Hunt (toim.), *Understanding Children's Literature. Second edition*. New York: Routledge, 128–139.

Nodelman, Perry 2008: *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.

Oittinen, Riitta 2004: *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten Keskus.

Perttula, Irma 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. SKST, Tiede 1308. Helsinki: SKS.

Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Phelan, James 2005: *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics about Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction. Judgements, Progressions, and the Rheorical Theory of Narrative*. Ohio: The Ohio State University Press.

- Plumwood, Val 1993: *Feminism and the Mastery of Nature*. London & New York: Routledge.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca ja London: Cornell University Press.
- Rhedin, Ulla 1992: *Bilderboken. På väg mot en teori*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 45. Stockholm: Alfabeta.
- Riukulehto, Sulevi 2001: ”Nuorisokirjoissako politiikkaa?” Teoksessa Sulevi Riukulehto, Anssi Halmesvirta ja Kari Pöntinen (toim.), *Politiikkaa lastenkirjoissa*. Tietolipas 178. Helsinki: SKS, 7–13.
- Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. SKST 627. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 2000: ”Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa”. Teoksessa Liisa Saari-luoma (toim.), *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. SKST 747. Helsinki: SKS, 8–57.
- Salin, Sari 2008: *Narri kertojana. Kulmaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. SKST, Tiede 1180. Helsinki: SKS.
- Schwarcz, Joseph H. 1982: *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.
- Seppänen, Janne 2001: *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Nuorisotutkimusverkosto julkaisuja 17. Tampere: Vastapaino.
- Stephens, John 1992: *Language and Ideology in Children's Fiction*. London ja New York: Longman Publishing.
- Suojala, Marja 2003: ”Uusi satu”. Teoksessa Karl Grunn, Liisi Huhtala, Maria Laukka ja Ismo Loivamaa (toim.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Hämeenlinna: Tammi, 276–285.
- Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Wall, Barbara 1991: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. London: MacMillan Academic and Professional Ltd.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen.

Weinreich, Torben 2000: *Children's Literature – Art or Pedagogy?* Roskilde: Roskilde University Press.

Wikström, Tiina 2004: "Tricksterin jäljillä. Katsaus ilmiön historiaan ja teoreettiseen lähestymiseen". Teoksessa Riku Hämäläinen (toim.), *Pohjois-Amerikan intiaaniuskonnot. Kirjoituksia perinteistä, muutoksesta ja jatkuvuudesta*. Helsinki: SKS, 275–307.

Yli-Martimo, Sisko 2002 (1998): *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. 2., korjattu painos. Rovaniemi: Pohjolan Painotuote.

MUUT LÄHTEET

Harvilahti, Anja: "Odotettu lastenkirja: Nyt astuvat areenalle isosisko ja pikkuveli." – *Uusi Suomi* 15.9.1984.

Jaskari, Ulla & Kuivasmäki, Riitta 1991: *Camilla Mickwitz 1937–1989. Muistonäyttely. Tampereen Nykyaiteen Museo 1.1.1991–6.1.1992*. Näyttelyluettelo. Tampereen Nykyaiteen Museon julkaisuja. HAO Graafisen tekniikan peruslinja 1991.

Palosaari, Kristiina: "Pureskeltu kirja on hyvä arvostelu." – *Helsingin Sanomat* 10.2.1984.

Siljamäki, Helena: "Täysi tusina valloittavia lastenkirjoja. Lapsi avaa ovet seikkailuun." – *Turun Sanomat* 15.10.1984.